KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XX

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1922

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

C 4821 7

INHALTSVERZEICHNIS

DES ZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1921—1922

AUFSÄTZE

Seite

Auktionsnachrichten 177, 323
Bode, Wilhelm von: Frans Hals als Landschafter 223
Bulle, Heinrich: Die „Malerschule von Tarquinii" 379
Chroniknotizen 109, 254, 294, 322, 363, 434
Elias, Julius: Carl Blechen 115
— Lesser Ury 244
— Wilhelm von Bode 420
Friedländer, J. Max: Pieter Bruegel 82
— Neue Slevogt-Bücher 151
— Der Holzschnitt in Gegenwart und Zukunft . 259
Glaser, Curt: Degas als Bildhauer 123
— Lovis Corinth 229
— Die Lithographie 276
Grautoff, Otto: Das moderne Kunstgewerbe in Frankreich 69
Großmann, Rudolf: Dômechronik 27
Hancke, Erich: Max Liebermanns Kunst seit 1914 340
Höhn, Heinrich: Gotische Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg 51
Krüger, Franz: Drei Briefe 353
Künstleranekdoten . 112, 184, 256, 296, 332, 367, 440
Leclercq, Paul: Um Toulouse-Lautrec 97
Liebermann, Max: August Gaul 41
— Ein Credo 335
Pauli, Gustav: Liljevalchs Kunsthalle in Stockholm 102
— Die Radierung 266
Purrmann, Hans: Aus der Werkstatt Henri Matisses 167
— Formlose Notizen über Graphik 272
Rintelen, Friedrich; Piero della Francesca . . . 3
Scheffler, Karl: Neue Wandmalereien Karl Walsers 15
— Georg Kolbe 61
— Das Schloßmuseum 74
— Neue Radierungen Hans Meids 79
Scheffler, Karl: Berliner Herbstausstellungen 104, 154
— Max Pechsteins Bilder 158
— Reise in Süddeutschland 187
I Nürnberg 188
II München 197
III Karlsruhe 299
IV Frankfurt a. M. 407
— Max Liebermann als Illustrator 237
— Die Thoma-Ausstellung 289
— Die Akademie der Künste, die Berliner Sezession und anderes 356
— Rudolf Levy 371
— Französische Sorgen 434
Schröder, Bruno: Griechische Idealköpfe im Berliner Museum 87, 136
Thomé de Gamond, A: Jacques Louis David und der Berliner Hof 22
Vollard, Ambroise: Die impressionistischen Theorien 311
Voss, Hermann: Über Tiepolos Jugendentwicklung 423
Waldmann, Emil: Paul Cézanne 129
— Sammler moderner Graphik 284
Wallerstein, Victor: Die neuen Werke Oskar Kokoschkas 43
Weil, Ernst: Bildniszeichnungen Adolf von Hildebrands 317

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Ahlers-Hestermann, Friedrich 110, 219
Beenken 330
Fischel, Oskar 365
Friedländer, Max J. 151
Grosse, Ernst 39
Held, Berthold 327
Kahn, Rosy 75, 329
Landsberger, Franz 365

Seite
Lehrs, Max 218
Mannowsky, W. 327
Ollendorf 219
Pauli, Gustav 75, 325
Scheffler, Karl 110, 330, 366, 394, 436
Wackernagel 328
Waldmann, Emil 328

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Jubiläum der Commeterschen Kunsthandlung 36
— Ausstellung in Hamburg 184
v. Alten: Ausstellung in Bremen 216
Mayer, August L.: Münchener Malerei unter Ludwig I 34
— Picasso-Ausstellung 363
Missenharter, Hermann: Bericht aus Stuttgart . 39
Pauli, Gustav: Ausstellung deutscher Kunst in Stockholm 292
Posse, Hans: Der deutsche Pavillon auf der XIII. Internationalen Kunstausstellung zu Venedig . 396
Rieß, Margot: Bericht aus Karlsruhe 294
— Baden-Badener Jahresausstellung 363
Scheffler, Karl: Ausstellungen in Berlin 74, 104, 129, 145, 182, 252, 289, 292, 319, 356, 394
Utitz, E.: Ausstellung der Künstlergruppe „Die Pilger" in Prag 294
Waldmann, Emil: Ausstellung französischer Lithographien und Radierungen des 19 Jahrhunderts in Dresden 293

b) nach Städten geordnet

Baden-Baden 363
Berlin 74, 104, 129, 145, 182, 252, 289, 292, 319, 356, 394
Bremen 216
Chemnitz 292
Dresden 293
Hamburg 36, 184
Karlsruhe 294
München 34, 363, 435
Paris 394
Prag 294
Stockholm 102, 292
Stuttgart 39
Venedig 396

ABBILDUNGEN

Altdorfer, Albrecht: Kreuzigung 191
Antike Köpfe, zweiundzwanzig Abbildungen . 87—96, 136—144
Ausstellungsräume der deutschen Abteilung in Venedig 400
Badische Kunsthalle in Karlsruhe, Interieur . . 300
Barlach, Ernst: Illustration aus dem „Kopf", Holzschnitt 295
— Bäuerin 364
Seite
Bendel, Bernh.: Evangelist St. Lukas 196
Bergsten, Carl: Kunsthalle in Stockholm, vier Abbildungen . . . . 102—105
Blechen, Carl: Stilleben 114
— Zwei Katzenstudien 116
— Blick auf Häuser und Bäume 117
— Campagnalandschaft 118
— Aus den Gärten der Villa Borghese 119
— Häuser am steilen Bergeshang 120
— Straße in Italien 121
— Winterlandschaft 122
Buddha, Siam. Bronze 217
Burgkmair, Hans: Madonna im Garten . . . 195
Bürkel, H.: Herde an der Loisach 35
Caspar, Carl: Nördliche Sibylle 198
— Mutter und Kind 199
Caspar-Filser, Maria: Florentiner Landschaft mit Monto Morello 202
Cézanne, Paul: Aus der Umgebung von Marseille 129
— Pierrot 130
— Das Haus des Künstlers 131
— Dächer 132
— Landschaft 133
— Medea 134
— Stilleben 135
— Frau Cézanne 397
Chardin, Jean Baptiste Siméon: Stilleben mit Rebhuhn 307
Constable, John: Landschaft mit Weideplatz . . 209
Corinth, Lovis: Dame im Garten 107
— Italienische Landschaft 229
— Selbstbildnis 230
— Männerbildnis 231
— Naturskizze zum Orpheus 232
— Walchensee 233, 234
— Stilleben 235
— Bacchantenzug 236
— Selbstbildnis 252
— Die Geburt der Venus 253
— Unter dem Tannenbaum 271
— Landschaft am Walchensee 283
— Doppelbildnis 357
— Neubau in Montecarlo 413
Cornelius, P. v., Familienbild 36
Corot, Camille: Landschaft mit Tanzenden . . . 205
— Mühle bei Mantes 211
— Italienische Landschaft 258
— Begegnung im Walde 279
— Landschaft bei Ville d'Avray 370
— Blick auf Marino 416
— Sommerlandschaft 417
Courbet, Gustave: Der Steinbruch von Optevon . 210
— Landschaft mit Hirsch 396
Cranach, Lukas d. Ä.: Bildnis des Joh. St. Reuß 194
— Frauenbildnis 321
Dachreiter vom Freiburger Münster 310
Daubigny, Chr. Fr.: Obstgarten 421

Seite

Daumier, Honoré: Illustration, Holzschnitt . . . 259
— Illustration aus „Némésis médicale" 263
— Lithographie aus dem Charivari 276
— Illustration, Holzschnitt 289
— Le roi de Naple 291
— Don Quichote 395
Degas, Edgar: Sieben Bronzen . . . 123—128 u. 145
— Bildnis Manets 251
— In den Kulissen 270
— Bei der Toilette 278
— Musiker im Orchester 419
Delacroix, Eugène: Tiger 266
— Verwundeter Araber 394
— Fantaisie arabe 418
Dérain, André: Der Hof 108
Deutscher Maler um 1760: Der Rheinfall bei Schaffhausen 212
Dufrèsne, Ch.: Wandbespannung 73

Eberz, Josef: Beim Rocca minore 200
— Brücke bei Assisi 201
Elsheimer, Adam: Sintflut 406
Etruskische Wandmalereien, achtzehn Abbildungen 378—393

Feuerbach, Anselm: Musizierende Frauen . . . 37
Fohr, K. Ph.: Wasserfälle bei Tivoli 409
Francesca, Piero della: Fresken in Arezzo 5, 6, u. 14
— Fresken in Borga San Sepolcro . . . . 7, 9 u. 11
— Fresko im Rathaus von Senigallia 13
Freiburger Münster, Pfeilerfigur 305
— Dachreiter 310

Gotische Holzskulpturen, Zehn Abbildungen . 51—59
Goya, Francisco: Königin Maria Luise von Spanien 222
— Andalusische Tänzerin 277
Griechische Idealköpfe, zweiundzwanzig Abbildungen antiker Köpfe . . . . . 87—96, 136—144
Großmann, Rudolf: Pascin im Café du Dôme . . 29
— Karl Einstein im Cafe du Dôme 30
— Bois de Bouglogne 31
— Blick aus dem Atelier Picassos 32
— Straßenbild 288
Grünewald, Matthias: Johannes aus dem Tauberbischofsheimer Altar 298

Hals, Franz: Fischerknabe 224
— Ein junges Ehepaar 225
— Die Frau des Künstlers 226
— Fischerknabe 227
— Fischermädchen mit einem Korb 228
Heckel, Erich: Parklandschaft 274
— Damenbildnis 286
Henbrücker Altar, Mittelschrein 190
Hildebrand, Adolf von: Charles Grant 316
— Frau Hildebrand 317
— Frau Brewster 318
— Frauenbildnis 319
Holzskulpturen, gotische, Zehn Abbildungen . 51—59
Huber, Wolf: Martyrium des hl. Levdius . . . 192

Seite

Interieur aus der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe 300

Johannes, Pfeilerfigur vom Freiburger Münster . 305

Koch, Josef Anton: Landschaft mit Regenbogen 309
Kokoschka, Oskar: Selbstbildnis . . . . . Vor 41
— Dame in Blau 44
— Die Frau mit dem Sklaven 45
— Bildnis des Bruders 46
— Kinderbildnis 47
— Alte Frau 49
— Mutter mit Kind 50
— Fortuna 361
Kolbe, Georg: Brunnenentwurf 60
— Studienzeichnung 61
— Liebespaar 62
— Tänzerin 63, 64
— Badende 65
— Hockendes Mädchen 66
— Stehende weibliche Figur 67
— Bildnisbüste 68
— Tänzerin 366
Krüger, Franz: Bildniszeichnung 353
— Zwei Bildnislithographien 354

Leibl, Wilhelm: Männerkopf 272
Lepsius, Reinhold: Bildnis Sabine Graef 362
Levy, Rudolf: Orchideen 106
— Blumenstilleben 358
— Die Mairie in Meulau 372
— Frauenbildnis 373
— Blumen 374
— Bildnis Max V. 375
— Stilleben 376
— Blaue Blumen 377
Liebermann, Max: August Gaul 41
— Neun Illustrationen . . . . 237—243
— Landschaft am Wannsee 273
— Tobias 280
— Selbstbildnis 334
— Blumenbeete in Wannsee 336
— Konzert 337
— Schlittschuhlauf 338
— Selbstbildnis 339
— Garten in Wannsee 340
— Doppelbildnis 341
— Garten in Wannsee 343
— Bildnis des Herrn L. 344
— Kind mit Wärterin und Puppe 345
— Enkelin mit Kinderfrau 347
— Bildnis Karl Schefflers 349
— Bildnis Frau L. 351
— Federzeichnung 355
— Judengasse in Amsterdam 414
Liljevalchs Kunsthalle in Stockholm. Vier Abbildungen . . . . 102—105

Madonna, rheinische 188
— Nürnberger 189

Seite

Madonna, oberrheinische 304
Manet, Edouard: Zwei Bildnisskizzen 206
— Damenbildnis 399
— Die Croquetpartie 420
Marc, André: Wohnzimmermöbel 69
— Ausstellungsraum 71
Maria immaculata. Spätbaracke Plastik 186
Matisse, Henri: Die Küste 109
— Die Spinnerin 167
— Stilleben 168
— Blumen 169
— Landschaft 171
— Blick vom Zimmer aufs Meer 173
— Junge Frau 175
— Beim Spiel 176
— Stilleben 208
Meid, Hans: Der verlorene Sohn 78
— Illustration zu Lenaus „Faust“ 80
— Allee mit Spaziergängern und Reitern . . . 81
— Zigeuner am Fluß 82
— Der barmherzige Samariter 84
— Liebespaar am Ufer 85
— Roßschwemme 86
— Mann mit Mädchen in einer Flußlandschaft . 111
Menzel, Adolf: Kinderbildnis 2
— Zwei Rebuszeichnungen . . . . 33 u. 34
— Drei Illnstrationen aus den Werken Friedrichs des Großen . . . . 260—262
— Damenbildnis 410
Méryon, Charles: Straße in Paris 268
Millet, Jean Fr.: Bäuerin 267
— Bildnis le Courtois 415
Munch, Edvard: Mittsommernacht 264
— Geigenkonzert 284
— Sitzendes Mädchen 422

Neureuther, E. N, Garten in der Kletzergasse . 35
Nürnberger Madonna, die 189

Overbeck, Friedrich: Auferweckung des Lazarus 306
— Bildnis Franz Pforrs 408

Pacher, Michael: Geburt Mariä: 193
Partikel, Alfred: Winterlandschaft 363
Pascin: Illustrationen zu einem Brief 403
Pechstein, Max: Kalter Nachmittag 158
— Glitzernde See 159
— Selbstbildnis mit Tod 160
— Am Morgen 161
— Vor dem Wetter 162
— Seegang 163
— Zeichnung 164
— Alte Brücke 165
— Früher Morgen 166
— Badende 275
— Männerbildnis 285
Pencz, Georg: Der Nürnberger Münzmeister Jörg Herz 303
Picasso, Pablo: Harlekin 106

Seite

Purrmann, Hans: Landschaft 287
— Weiblicher Akt 359

Rayski, Ferdinand von: Bildnis des Grafen Alexander Einsiedel 215
Renoir, Auguste: Parklandschaft 38
— Mädchenköpfchen 281
— Badende 311
— Blumen 312
— Die Frau mit dem Fächer 313
— Blumenstrauß 314
— Falaises 315
— La Place Clichy 401
— Rheinische Madonna 188
Roessner, Georg W.: Susanne Roessner 360
Rousseau, Henry: Das Kaninchen 402

Scharff, Edwin: Büste Heinrich Mann 204
Schüchlin, Hans, Werkstatt: Tod Mariä 301
Schülein, J. W.: Auf dem See 197
Schwind, Moriz v.: Die Sängerin Hetzenecker . 182
Seewald, Richard: Fohlen 203
Sisley, A.: Winterlandschaft 398
Slevogt, Max: Zwei Illustrationen aus den „Kinderliedern, Tierfabeln und Märchen“ 151, 153
— Drei Illustrationen aus den „Tapferen Zehntausend“ 152, 153
— Eine Lithographie aus der Mappe „Hektor“ . 155
— Sechs Illustrationen aus den Inseln „Wak-Wak“ 150, 154, 156, 157, 177
— Illustrationen für die „Kinderlieder, Märchen und Tierfabeln“ 265
— Illustration aus den Inseln „Wak-Wak“ . . . 282
— Pappeln am Abend 356
— Pastete und Früchte 434
— Landhaus am Weiher 435
Steinle, Ed.: Die Legende der ägyptischen Maria 181
Strigel, Bernhard: Beweinung Christi 302
Sue, Eugène: Möbel 69, 72

Thoma, Hans: In den Bergen von Carrara . . 411
Tiepolo, Giov. Bath.: 12 Abbildungen von Frühwerken . . . . 423—433
Toulouse-Lautrec, Henri de: Die Absinthtrinkerinnen 97
— Der Violinspieler 99
— Beim Kartenspiel 101

Ury, Lesser: Café 244
— Dorfladen 245
— Fischermädchen 246
— Nelken 247
— Café Josty 249
— Großvater und Enkelin 250

Venedig, Ausstellungsräume der deutschen Abteilung 400
„Venus von Freiburg“, Dachreiter vom Freiburger Münster 310
Véra: Wandbespannung 70
— Möbel 72

Waldmüller, F. G.: Damenbildnis 213
Walser, Karl: Supraporte 15

Seite
Walser, Karl: Vortragssaal in Winterthur . . 16, 17
— Zwei Wandbilder 18, 19
— Vorraum zum Vortragssaal 20
— Grisaillen 21, 22
— Treppenhaus mit Fresken 23
— Fresken 24, 25
— Laterne 26
— Seiltänzer 27
— Blumenvase 28
Wandmalereien, etruskische, 18 Abbildungen 387—393
Weißgerber, A.: Mutter Erde 207
Whistler, M, N.: Straße in London 269
Zimmermann, R. S.: Lesendes Mädchen 36

SACH- UND NAMENREGISTER

Akademie der Künste in Berlin . . . 115, 253, 356
Alt-Kreta 328
Amsterdam 324
Archipenko 292
Aus „Alt- und Neu-Berlin" 253
Baden-Badener Jahresausstellung 363
Badische Kunsthalle in Karlsruhe 299
Barock als Kunst der Gegenreformation, Das . . 219
Baum, Julius 330
Bayerische Staatsgalerien 203
Beckmann, Max 148
Bell, Clive 366
Bergsten, Carl 102
Berlin 22, 109, 180
Berlin, Kunstausstellungen in 74, 104 ff., 115, 129, 145 ff., 182, 252, 289 ff., 319 f., 356
Berlin, Schloßmuseum 74
Berliner Drechslerinnung 182
Berliner Herbstausstellungen 104, 145
Berliner Kupferstichkabinett 289
„Berliner Museumskrieg" 255
Berliner Sezession 106, 356
Blechen, Carl 115
Bock, Elfried 365, 366
Bode, Wilhelm von 330, 365
Boehn, Max von 327
Bossert Helmuth, Th. 328
Botticelli, Sandro 365
Buch und Bild 147
Buchheit, Dr. 39
Bühnenkostüms, Geschichte des 327
Burchard, Ludwig 22
Bremer Kunsthalle 216
Brief, ein 403
Briefe von Franz Krüger 353
Bruegel, Pieter 82, 331
Caspar, Carl 197
Caspar-Filser, Maria 198
Cézanne, Paul 129, 293, 394
Chemnitz, Kunstausstellung in 292
Coester, Oskar 198
Commetersche Kunsthandlung 36
Corinth, Lovis 229
Cornelius, Peter von 367
Credo, ein 335
Daumier, Honoré 293
David, Jaques, Louis 22
Degas, Edgar 123, 251, 394
Deutsche Kunst in Prag 294
Deutsche Kunst in Stockholm 292
Deutsche Kunstgenossenschaft 39
Deutsche Kunsthistoriker 401
Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830 . . 325
Deutsche Pavillon auf der XIII. Internationalen Kunstausstellung zu Venedig, Der 396
Deutscher Zeichnung und deutscher Graphik, von 365
Dömechronik 29
Drechslerinnung, Die Berliner 182
Dresden, Kunstausstellung in 293
Dürer, Albrecht 75
Eberz, Josef 198
Entenbrunnen 109
Etruskische Wandmalereien 378
Fischer, Dr. Otto 39
Flechtheim, Alfred 104
Formlose Notizen über Graphik 272
Francesca, Piero della 3
Frank, Sepp 182
Frankfurt a. M. 178, 407
Frankreich, Das moderne Kunstgewerbe in . . . 69
Französische Maler des neunzehnten Jahrhunderts 394
Französische Lithographien und Radierungen . . 293
Französische Sorgen 434
Friedländer, Max J. 75, 289, 331, 365
Friedländer, Walter 327
Gampp, Josua 438
Gaul, August 41, 109
Genin, Robert 253
Géricault 293
Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg . . 51, 189
Gerstenberger, Kunsthandlung in Chemnitz . . . 292
Geschichte des Bühnenkostüms 327
Gogh, Vincent von 326
Glaser, Kurt 326
Gotische Bildwerke Schwabens 330
Gotische Holzplastik 51
Graphik der Neuzeit, Die 326
Graphik, Moderne 259, 284
Griechische Idealköpfe im Berliner Museum . . 87, 136
Grigoriew, Boris 366
Grossmann, Rudolf 437
Hals, Franz 223
Hamburg, Kunstausstellungen in 36, 148
Handzeichnungen deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts 365
Heckel, Erich 320
Heinersdorff, Gottfried 108

	Seite
Henry, Daniel	219
Herbstausstellungen, Berliner	104, 145
Herrmann, Curt	146
Herrmann, Oskar	199
Hess, Julius	198
Hildebrand, Adolf von	317
Hochromanische Wandmalereien in Regensburg	329
Hoffmann, Ludwig	253
Holzplastik, Gotische	51
Holzschnitt, Der, in Gegenwart und Zukunft	259
Illustration, die	400
Impressionistischen Theorien, Die	311
Internationale Kunstausstellung zu Venedig	396
Jessen, Peter	75
Juryfreie Kunstschau	145
Justi, Ludwig	255
Kaiser Friedrich-Museum in Berlin	182
Kandinsky	319
Karlinger	329
Karlsruhe	183, 294, 299
Keramik	183
Klee, Paul	199
Koch, Karl	365
Kokoschka, Oskar	43, 105, 319
Kolbe, Georg	61, 74
Köln	179
Kronprinzenpalais in Berlin	252, 255, 320
Krüger, Franz	353
Kubin, Alfred	437
Kubismus, Der Weg zum	219
Kuhn, Alfred	367
Kultur der Gegenwart	439
Kümmel, Otto	39
Kunst und die Revolution, Die	110
Kunst Ostasiens, Die	21, 39
Kunstgenossenschaft, Deutsche	39
Kunstgewerbe, Das moderne, in Frankreich	69
Kunsthalle in Bremen	216
Kunsthalle, Liljevalchs, in Stockholm	102, 292
Kunsthandlung Gerstenberger in Chemnitz	292
Kunsthandlung Commeter in Hamburg	36
Kunsthistoriker, Deutsche	401
Kunstkritik, Mechanische	254
Kunstsammlung, Städtische, in Nürnberg	188
Kunstschau, Juryfreie	145
Kupferstichkabinett in Berlin	289
Kupferstichkabinett, Die Zeichnungen alter Meister im	365
Küppers, Paul, Erich	219
Landschaftsmalerei, Deutsche	325
Läuger, Max	183
Leipzig	187
Leonardo da Vinci, Studien über	330
Leonardo-Prozeß in New-York	254, 322
Lepsius, Reinhold	294
Levy, Rudolf	371, 403
Liebermann, Max	237, 340, 355

	Seite
Liljevalchs Kunsthalle in Stockholm	102, 292
Lithographie, Die	276
Lithographien und Radierungen, Französische	293
Lorrain, Claude	327
Lugt, Fritz	218
Majolika-Manufaktur, Karlsruhe	183
Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Die	328
Malerschule von Tarquinii, Die	379
Manet, Edouard	293
Manetporträt von Degas, Das	251
Marc, Franz	252
Marques de collections de dessins et d'estampes, les	218
Matisse, Henri	167
Mechanische Kunstkritik	254
Meid, Hans	79
Meidner, Ludwig	292
Menzel, Adolf	33, 437
Meyer-Gräfe, Julius	326
Moderne Graphik	259, 284
Moderne Kunstgewerbe in Frankreich, Das	69
Mosaik in Not	108
München	178, 179, 197
München, Kunstausstellungen in	197, 363
Münchener Malerei des neunzehnten Jahrhunderts	34, 439
Museumskrieg, Berliner	255
Museumspolitik	182
Nationalmuseum, Germanisches, in Nürnberg	51, 189
Naturvölker, Die Kunst der	216
Neumann, Max	254
Neue Sezession in München	197
New-York	254, 322, 323
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum in	51
Nürnberg, Städtische Kunstsammlung	188
Ornamentstich, der	75
Ostasiens, Die Kunst	39, 216
Ostpreußische Künstler	148
Paris	29, 177, 323, 394
Pascin, J.	403
Pauli, Gustav	110
Pechstein, Max	148, 158
Picasso, Pablo	110, 363
Pilger, Die	294
Prag, Ausstellung in	294
Puhl & Wagner	108
Purrmann, Hans	254
Querschnitt, Der	437
Radierung, Die	266
Radierungen Hans Meids, Neue	79
Rauch, Josef	253
Raynal, Maurice	110
Rebuszeichnungen von Adolf Menzel	53
Regensburg	329
Reise in Süddeutschland	187, 299
Rembrandt-Untersuchungen	255
Renoir, Auguste	311

Seite

Revolution, Die Kunst und die 110
Rousseau, Henri 438
Sammler moderner Graphik 284
Sammlungen:
Dr. Hans Wendland, Paris 177
Kahnweiler 177
Fürstin Sayn-Wittgenstein, München 178
Sammlung A. . . ., Paris 179
Wilhelm v. Bode (Bibliothek) 180
Kelekian 323
Richard Goetz 323
R. Peacock, New-York 324
Fokoles, New-York 324
Max Bonn, London 324
Scharff, Edwin 199
Scheffler, Karl 255
Schloßmuseum in Berlin 74
Schmarje, Walter 320
Schmidt, Paul, Ferdinand 325
Schmidt, Rottluff, ... 320
Schülein, Julius Wolfgang 198
Schwind, Moriz v. 183
Seewald, Richard 198
Sezession, Berliner 106, 356
Sezession, Neue, in München 197
Slevogt, Max 434
Slevogt-Bücher, Neue 151, 400, 436
Spätrenaissance, Die Malerei der, in Rom und Florenz 328
Staatsgalerien, Bayrische 203
Städtische Kunstsammlung in Nürnberg 188
Steinle, Eduard 183
Stockholm 102

Seite

Stockholm, Ausstellung deutscher Kunst in . . . 292
Storck, Prof. W. F. 294, 299
Stuttgart 39
Süddeutschland, Reise in 187, 299
Taschner, Ignatius 253
Tessenow, Heinrich 439
Tewes, Rudolf. 148
Thieme, Ulrich 295
Thoma, Hans 436
Thoma-Ausstellung in Berlin 289
Thormaelen, L. 40
Tiepolo, Giov. Batt. 423
Toulouse, Lautrec 97, 293
Trier, Liebfrauenkirche in 182
Ubbelohde, Otto 364
Unhold, Max 189
Ury, Lesser 109, 244
Valentiner, W. R. 322
Venedig, XIII. Internationale Kunstausstellung in . 396
Voß, Hermann 328
Waetzold, Wilhelm 401
Waldmann, Emil 322
Walser, Karl 15
Wandmalereien, Hochromanische, in Regensburg . 329
Wandmalereien, etruskische 379
Weisbach, Werner 219
Winterthur, Klubhaus in 15
Zeichnungen altdeutscher Meister zur Zeit Dürers 375
Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett, Die 365
Zimmermann, Heinrich 189

ADOLF MENZEL, KINDERBILDNIS

JUBILÄUMSAUSSTELLUNG BEI COMMETER, HAMBURG
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Kunst und Künstler

PIERO DELLA FRANCESCA

VON

FRIEDRICH RINTELEN

... trattando l'ombre come cosa salda. Purg. XXI.

Piero ist keine Entdeckung von heute oder gestern; vor zwanzig und dreißig Jahren hat man viel von ihm gesprochen. Damals, als sich in Europa eine Malerei ausbreitete, die sich aus den Wirkungen des farbigen Lichtes ihren Ausdruck schuf, wurde man auf ihn als einen der ersten aufmerksam, der den Versuch gemacht hat, das Licht, das die Körper sichtbar macht und kleidet, darzustellen. Es war vielleicht ein wenig in der vergänglichen Sprache der Zunft geredet, aber es lag doch eine große Wahrheit darin, wenn man von ihm sagte, er sei der erste Pleinairist gewesen. Wer heute ein Publikum für ihn haben möchte, wird andere Seiten von ihm mehr betonen. Es nimmt uns deshalb nicht wunder, nur sagt es uns nicht viel, wenn man den Pleinairisten uns nun als einen „Expressionisten" kennen lehren will. Aber was schadet ein Wort, und sei es auch das absonderlichste, wenn nur die Sache, die es in seiner wunderlichen Verhüllung bringt, gut ist, und wenn der guten Sache die Aufmerksamkeit damit gewonnen wird.

Und diese hier ist nun nicht nur etwas Gutes, sondern etwas vom Eigenartigsten, was die europäische Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Zwar man kennt und nennt den Piero della Francesca selten. Er war ein Maler, der nicht nach einem der großen Zentren gedrängt hat, sondern sein Genüge in einem eng umgrenzten Bezirke fand. In großen Galerien trifft man nur auf Spuren seiner Kunst; näher vertraut mit ihm wird man erst, wenn man ihn in dem kleinen Arezzo oder gar in seinem Vaterstädtchen Borgo S. Sepolcro aufgesucht hat. Daher bleibt er den meisten fremd.

Und es wäre noch die Frage, ob er, wenn er leichter aufzufinden wäre, im großen Publikum

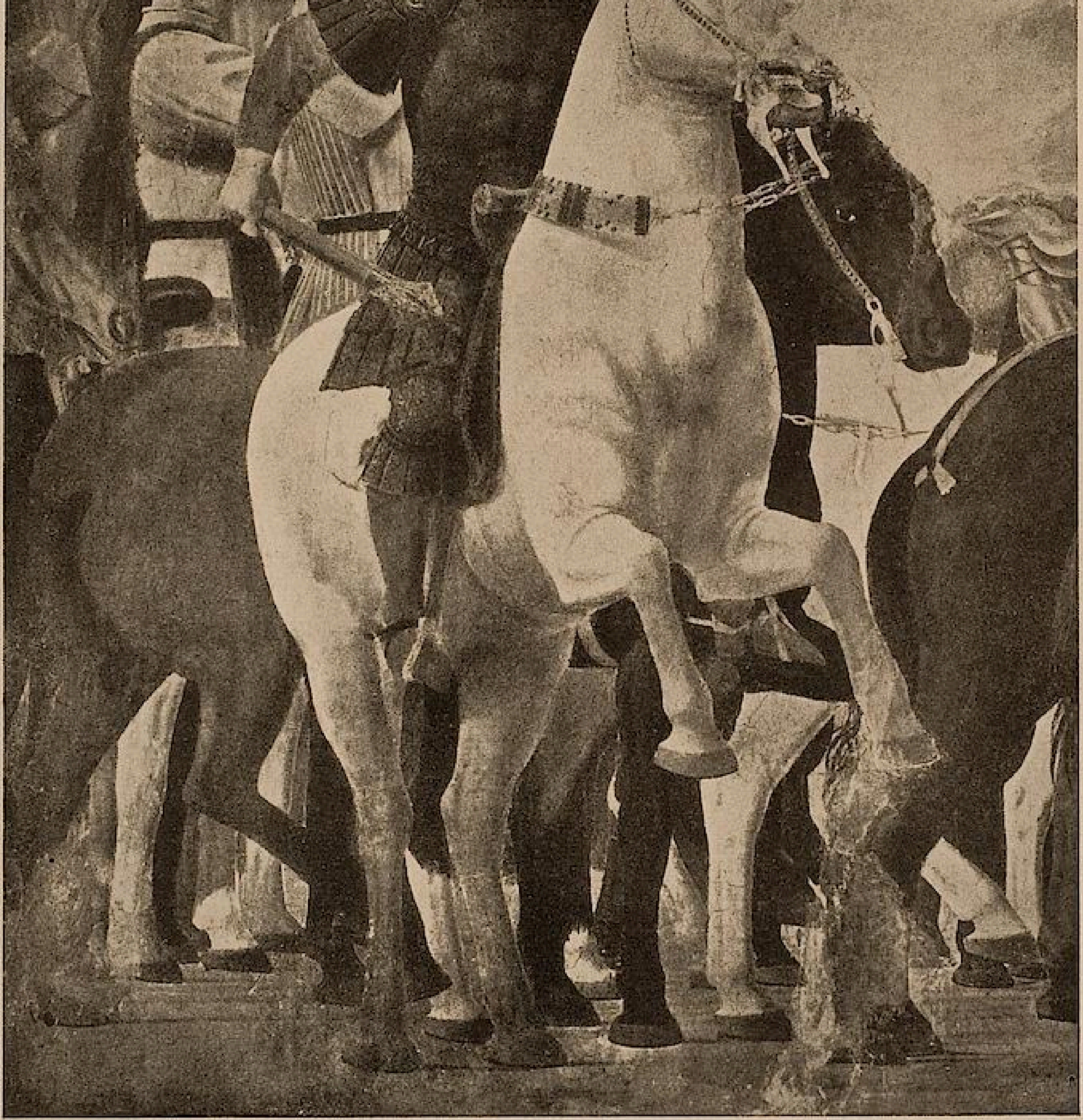
Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind einem bei Benno Schwabe & Co. in Basel erschienenen Werk entnommen worden: Piero della Francesca, achtzig Tafeln mit einführendem Text von Hans Graber. Über das schöne Buch soll nächstens noch im besonderen berichtet werden.

viele Freunde erwerben würde. Er ist keiner von den bequemen Geistern gewesen, oder um es noch offener zu sagen: seine Natur ist von einer Exklusivität, die ihn den meisten kühl erscheinen lassen wird. An keine Art von Gemeinde wendet er sich; sein Pathos ist zu leise, um mitzureißen.

Im Norden Italiens hat er einen merkwürdigen Gegenspieler in Andrea Mantegna. Auch dieser große Maler steht für sich und hat sein Bestes abseits der Heerstraße geschaffen. Auch ihn hat die künstlerische Isolierung mit erstaunlicher Gewalt gerüstet. Aber welch ein Gegensatz der Gemüter. Mantegna eine weiche Künstlernatur, leicht erregbar, herrlich begeistert, rasch zum Zorn entzündet, aber durch kein Mißerlebnis in dem Glauben an das Gute zu erschüttern. Ihm ist die Illusion alles. Wenn er Fresken malt, so sollen wir mit ihm glauben, die Wand weiche dort zurück und öffne sich zu Hallen oder groß geformten Landschaften. Und die Wand um die Bilder herum soll an diese Zauberwelt nicht fremd angrenzen; eine prächtige Dekoration spielt hinüber in das Gemalte und herüber zu uns in den wirklichen Raum. Mit täuschendem Schein öffnet sich schließlich im Herzogsschloß zu Mantua sogar die Decke des Gemaches: der blaue Himmel leuchtet herein und aus der Höhe blicken über ein Geländer phantastische Gestalten scherzend auf die herab, die unten auf ihrem Bette ruhn.

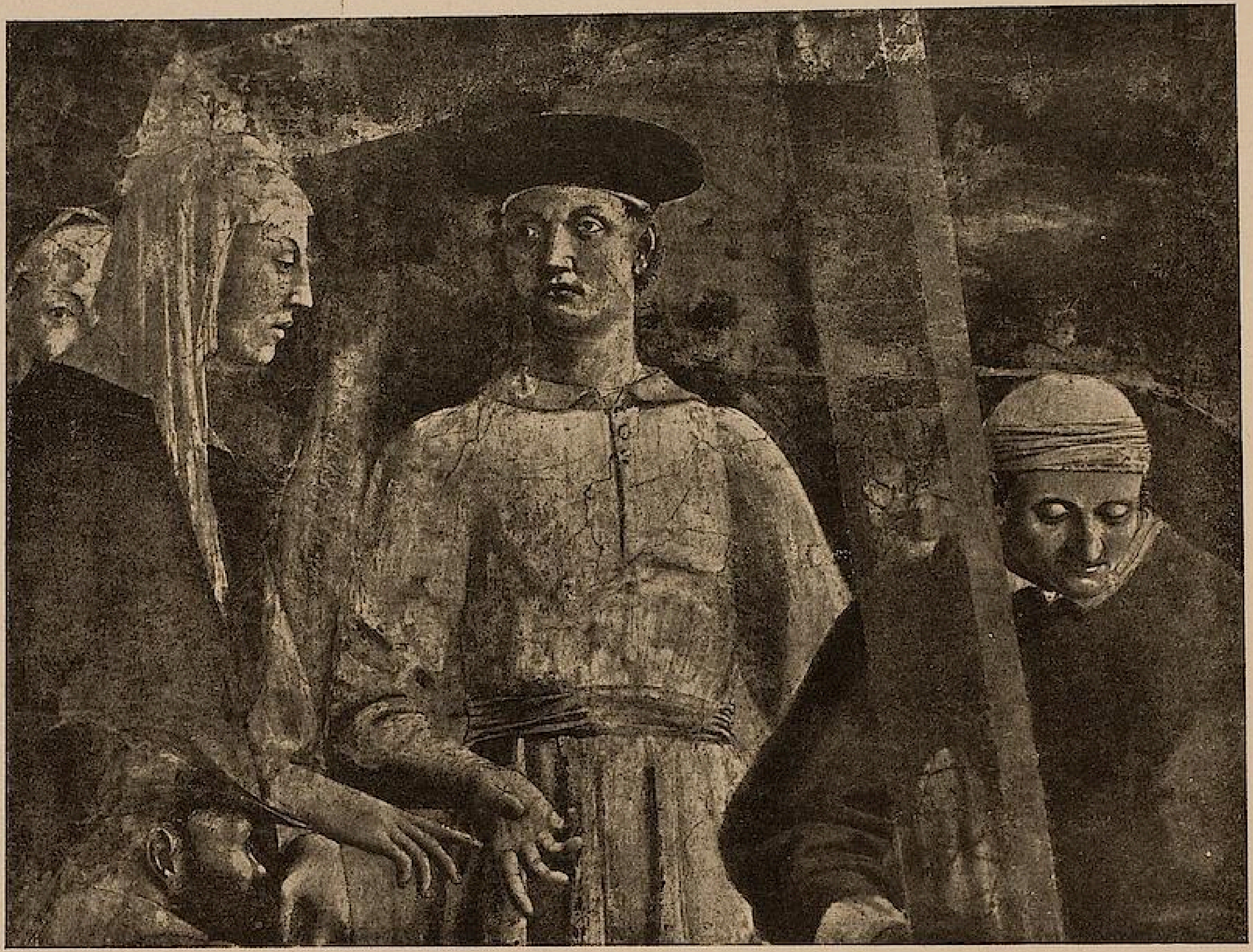
Alles, was Mantegna darstellt, ist Leben, das sich gesellig verschlingt. Mit erwärmendem Behagen liegt diese Wirklichkeit vor uns: Familientage, festliche Zusammenkünfte in Gärten, Tänze, stillere Gemeinsamkeit unter Lauben. Und nicht minder beschäftigt ihn das menschliche Treiben der Menschen in der öffentlichen Welt: Volksaufläufe, Gerichtssitzungen, Triumphe. Immer spielt in seinen Bildern durcheinander Wahrheit und Gepränge, Altertum und Gegenwart, Mensch und Künstler. Etwas davon spürt man selbst in seinen Individuen, bei denen sich fast noch mehr als das objektive Verständnis der Formen die subjektive menschliche Teilnahme am Gefühlsleben ausspricht. Mantegna gehört zu den Porträtisten, deren Wahrheit sich mit Innigkeit vereint. Aus der gleichen Quelle kommt es, daß seine Andachtsbilder an umfangendem, markigem Schwung nicht ihresgleichen im übrigen Italien haben; er hat für Maria mit dem Kind einen Ton getroffen, den Rembrandt nachempfunden hat. So war Mantegna ein echter Sohn des weichherzigen, derb-frommen Volkes im Veneto. Piero della Francesca gehört zu einer anderen Rasse.

Wir wissen von seinem Leben nicht viel, aber das wenige, zusammen mit dem, was seine Kunst über ihn aussagt, ist genug, um ihn deutlich zu sehen. Gegen 1420 ist er geboren, 1492 starb er. Zeitlebens ist er ein Bürger seiner Vaterstadt geblieben. Sie allein freilich hat ihn nicht erzogen, sondern Piero, der einer angesehenen Familie entstammte, machte sich früh auf, um in Florenz mit der dort machtvoll ansteigenden Kunst Zusammenhang zu gewinnen; er wurde mit den Bestrebungen eines Masaccio und Brunelleschi im vollen Raum zu schaffen vertraut, er ging außerdem in die Lehre eines Künstlers, der damals mit besonderem Eifer das Licht der Malerei zugänglich zu machen versuchte: Domenico Veneziano. Die Vaterstadt hat Piero auch nicht allein beschäftigt; bis nach Ferrara im Norden, südlich bis Arezzo und Perugia, vielleicht sogar Rom, im Osten bis an die Meeresküste, nach Rimini und Pesaro hat seine Tätigkeit sich erstreckt. Aber doch ist Borgo S. Sepolcro immer sein Mittelpunkt geblieben. Wohl lieh er Fremden seine Kräfte, aber niemals ist er ihr Diener geworden, wie Mantegna, der Hofmaler der Gonzaga in Mantua. Zu Hause war er nicht nur als Maler tätig, sondern er nahm Anteil am gemeinen Wesen und in bahnbrechendem wissenschaftlichen Nachdenken, im Forschen nach den Gesetzen der „Regelmäßigen Figuren“ erhob er seine Existenz aus der gewöhnlichen Sphäre der Aufträge und Kontrakte. Er lebte ein Leben völliger Unabhängigkeit, wie es scheint, die Verbindung mit Menschen eher scheuend als ihrer bedürftig. Doch wissen wir wenigstens von einem großen Freund, den er gehabt hat: Federigo von Montefeltre, der erste Soldat in Italien, als Herzog von Urbino ein wahrhaft aufgeklärter Despot, der über Stadt und Land wie ein Patriarch regierte und dem die vornehmsten Häuser Italiens ihre Söhne zur Ausbildung in kriegerischen und höfischen Tugenden anvertrauten. Es gewährt uns sogleich einen tiefen Einblick in Pieros Wesen, wenn wir uns überzeugen, daß er diesen ganz auf sich selbst gestellten, unnahbar klugen, zugleich glänzenden und nüchternen Mann in einem Porträt lebendig machen konnte, das von den vielen Bildnissen,



PIERO DELLA FRANCESCA, DETAIL AUS DER SCHLACHT ZWISCHEN KONSTANTIN UND MAXENTIUS

SAN FRANCESCO IN AREZZO

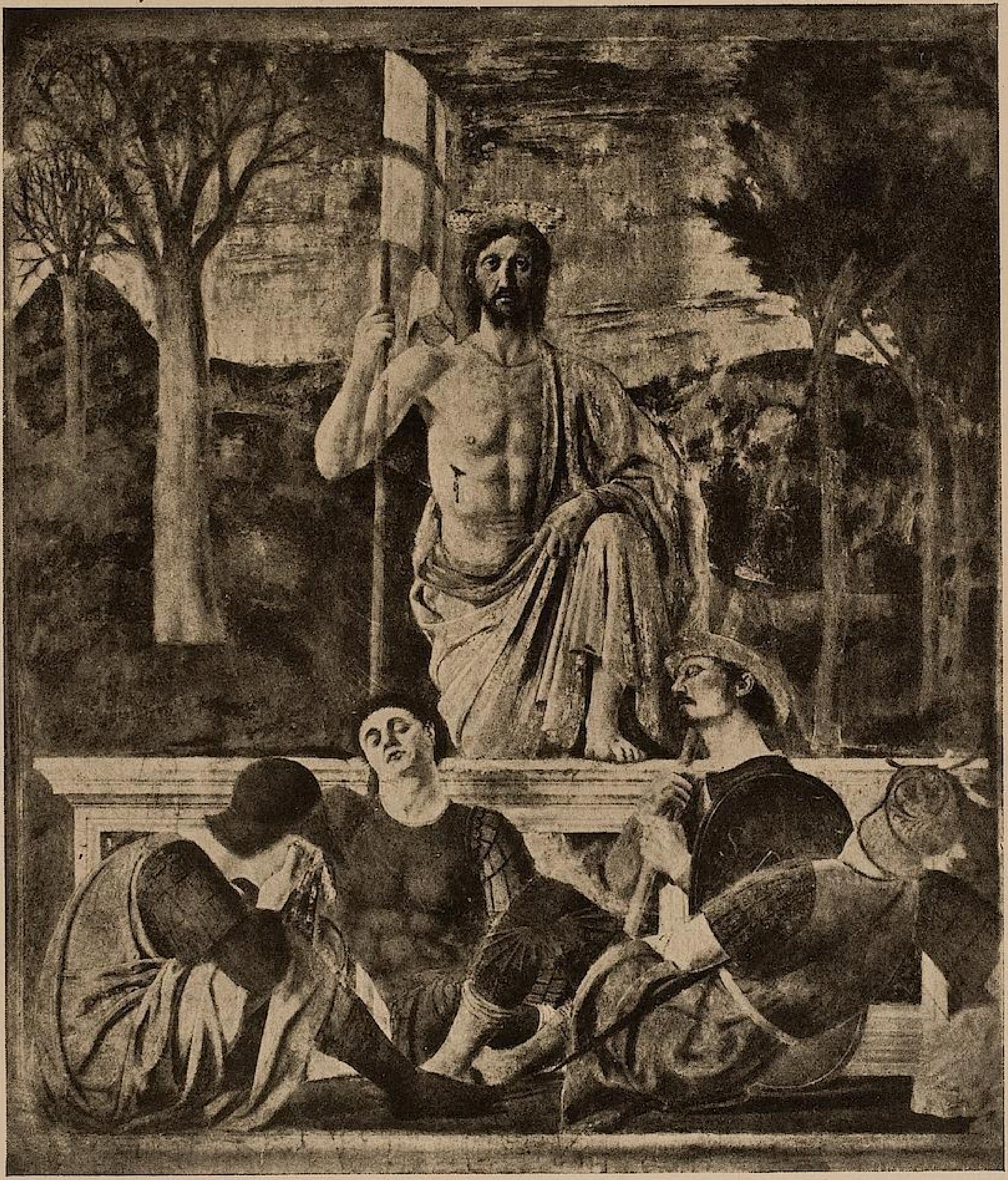


PIERO DELLA FRANCESCA, AUSGRABUNG DER KREUZE. DETAIL
SAN FRANCESCO IN AREZZO

die uns das italienische Quattrocento hinterlassen hat, unstreitig das stärkste ist.

Wie im Leben, so mischt Piero sich auch als Maler nicht gern unter die Menschen. Zwar ist er viel zu ernst, um der Menschheit sein Herz zu versagen. Ist man lange mit seiner Kunst umgegangen, so glaubt man zu fühlen, daß ihm alle Unvernunft schrecklich gewesen ist, und daß ihn Gedanken über die Besserung des Menschenloses viel beschäftigt haben müssen; man meint, soziale, hygienische Probleme, Fragen der Aufklärung müßten in diesem Geiste einen großen Platz eingenommen haben. Aber nur die Schicksale des ganzen Geschlechtes, das allgemeine Tun und Leiden berühren ihn; Tragik des einzelnen bewegt sein Innerstes kaum. So reich an scharf erfaßten Individuen sein malerisches Werk ist, für keines erwartet Piero unsern eigentlich persönlichen Anteil. Seine Porträts sind Konstatierungen.

Längst nicht alles, was er gemalt hat, ist auf uns gekommen. Aber die Nachrichten über das Verlorene erlauben uns, sein erhaltenes Hauptwerk als vollkommen bezeichnend anzusehen. Dieses, der schönste Schmuck, dessen sich das alte Arezzo zu erfreuen hat, schildert an den hochragenden Wänden der Chorkapelle von S. Francesco die Legende des heiligen Kreuzes Christi. Das ist keine Geschichte von der damals durchschnittlichen Art. Es gibt darin keinen Helden, für den der Künstler uns im Stil der reizenden oder tiefen Florentiner Novellenmaler zu gewinnen suchen könnte Aber, obschon die Erzählung zu den abstrusesten Legenden gehört, hat sie den großen Vorzug, daß sie mit kühner Poesie die ganze historische Welt umspannt; sie ist überpersönlich. Dadurch muß sie nach Pieros Sinn gewesen sein. Unabsehbar weite Horizonte tun sich in seiner Bilderfolge auf, alle Pracht der Erde liegt vor unsern Augen, wir



PIERO DELLA FRANCESCA, AUFERSTEHUNG CHRISTI

BORGO SAN SEPOLCRO

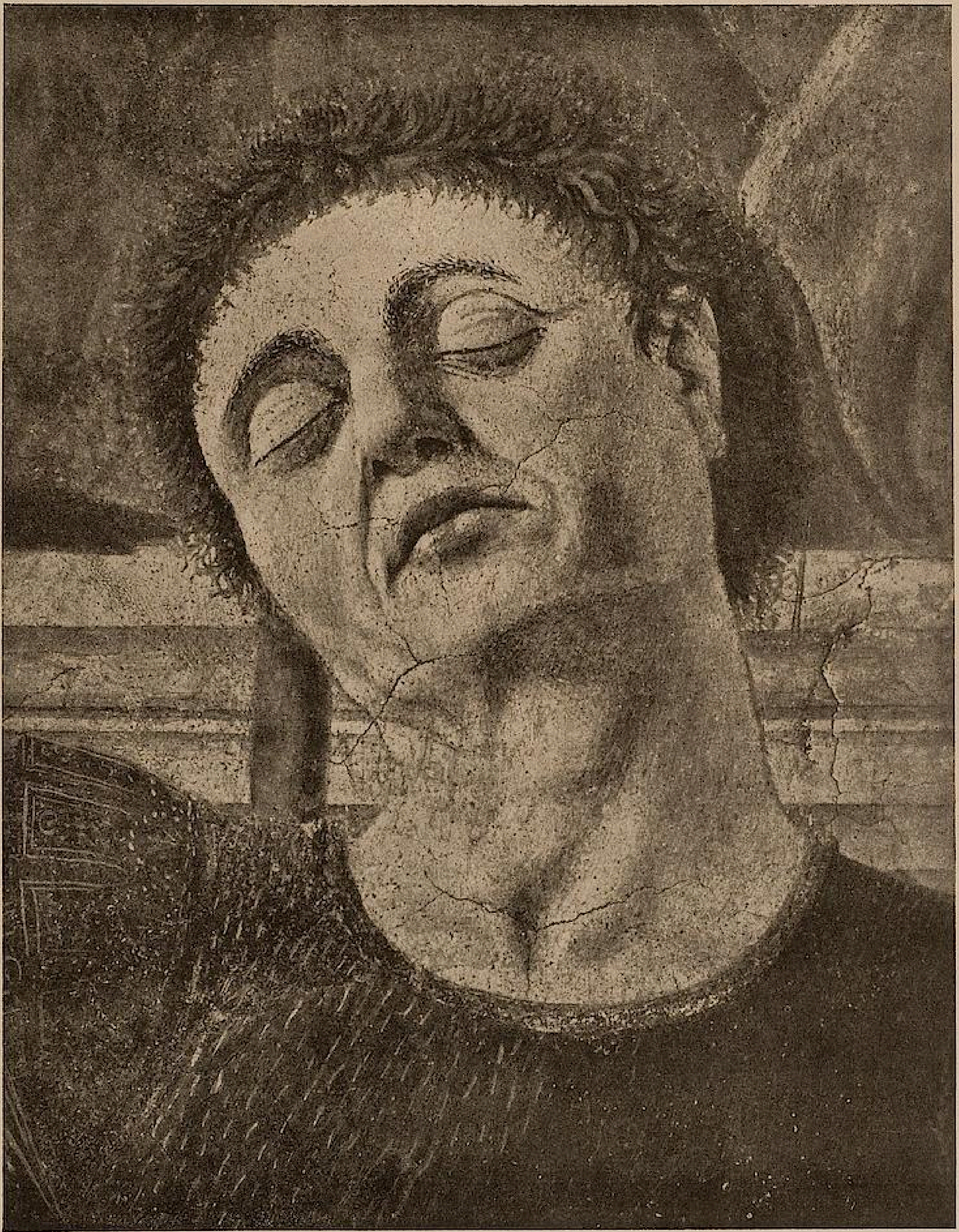
blicken in eine Märchenwelt, in der Orient und Okzident eine herrliche Vermischung eingegangen zu sein scheinen.

Urvater Adam sehen wir; zuerst den von den Seinen umringten sterbenden Greis, dann wie dem Toten ein Zweig vom Baum der Erkenntns zwischen die Lippen gepflanzt wird: der künftige Baum, aus dessen Holz Christi Kreuz gezimmert werden wird. Sodann erscheint die Königin von Saba mit einem Gefolge fürstlicher Frauen in einer Szene, wo man nicht weiß, spielt sie im Vorhimmel Dantes oder genießen edle Damen eine Ruhepause während der Jagd. Nahe bei der Stadt Jerusalem kniet die Königin vor einer hölzernen Brücke. Die Bestimmung dieses Holzes ward ihr offenbar: es stammt von jenem selben Baum. Die Fremde ist gekommen, um Salomo zu sehen, und wir dürfen Zeuge der Begegnung zwischen diesen beiden sein. Weiterhin finden wir den Kaiser Konstantin, wie er im Kriegszelt schläft; für seinen Entscheidungskampf stärkt ihn im Traum die Vision vom Kreuze. Dann die Überwindung des Maxentius, ein glänzendes Schauspiel siegender und fliehender Reiter. Gleich darauf werden wir nach Golgatha entführt, wo die fromme Kaiserin Helena nach dem Kreuz des Herrn graben läßt; wir sehen ihre Unruhe, da es drei Kreuze sind, die dort gefunden werden, aber auch ihr beglücktes Staunen, sobald in der Erweckung eines toten Jünglings die Macht des wahren Kreuzes sich bekundet hat. Dann noch ein zweites Kampfbild. Aber hier geht es anders zu als bei Konstantins pompösem Siege; in einem dichten Getümmel bezwingt Kaiser Heraklius den Perserkönig Chosroe, der das heilige Kreuz aus Jerusalem entführt hatte. Endlich trägt in einer mächtigen Szene Heraklius das große Symbol triumphierend zur Gottesstadt zurück; Männer knien davor hin, es anzubeten.

Es gibt im ganzen fünfzehnten Jahrhundert nur verschwindend wenig, was vom künstlerischen wie auch vom psychologischen Standpunkt so fesselnd wäre wie dieser Bilderzyklus. Aus einer fernen, irrealen Welt schimmern die Bilder auf uns nieder. Keine dramatische Beziehung knüpft sich zwischen ihnen und uns. Keine umspielende Dekoration vermittelt. Wenn andere Maler zu reden scheinen, so ist Piero stumm. Nicht mit scharfer Tatsächlichkeit kommt er, sondern es ist, als nähme uns in einem bunten Wechsel weich dahinflutendes Dasein auf. Wohl finden wir hier lauter Dinge der uns bekannten Welt wieder, aber alles weicht ins Ungewisse. Nichts von Florentiner Realität oder von Mantegnesker Greifbarkeit, sondern wir entschweben in ein fremdes Reich der Imagination. Träume und Schatten umgeben uns, und nichts wäre interessanter, als im einzelnen die Ursachen dieser Wirkung in der Gebärdensprache, im Gesichtsausdruck, im ganzen Auftreten der Figuren Pieros nachzuweisen.

Aber diese Traumwelt ist mit der höchsten Zweckmäßigkeit konstruiert. Piero begnügt sich nicht mit Andeutungen, und nichts läßt er uns nur gleichsam zwischen den Zeilen lesen. Letzte, eindeutige Prägungen gibt er, in denen jede Szene mit größter Klarheit, ohne alle Umschweife, aber dafür mit dem ganzen Zauber ihres ornamentalen Gehaltes hervortritt. Pieros Wahrheit entquillt nicht jenem Belauschen intimer Züge, dessen Ergebnisse uns durch ihre Wärme zu gewinnen pflegen, sondern sie geht aus einer ungeheuren Kenntnis von der Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen hervor. Diese ist es, die all seinen Formen und Formenkomplexen das bewußt Gewollte und dennoch vollkommen Überzeugende verleiht. Wie man Instrumente mit mathematisch strenger Sorgfalt herstellt, so scharf bestimmt Piero die Umrisse jeder Figur, das Gegeneinander der Flächen, das Zusammenspiel im ganzen Bilde. Überall erkennen wir den leidenschaftlichen Liebhaber der „regelmäßigen Figuren" des Euklid.

Aber über jegliche Einzelordnung erhebt sich das große Hauptverhältnis des hohen, lichten Himmels zu den in stillen Farbenflächen prangenden Körpern der Erde. Von solch bezauberndem Klang ist dies, daß nur der eine Wunsch in uns übrig bleibt, die Szenenfolge möchte sich nicht, dem allgemeinen Brauch des Mittelalters und der Neuzeit folgend, in getrennten Bildern über- und nebeneinander darbieten, sondern sie spielte sich wie auf spätgriechischen Buchrollen in einem einzigen Streifen ab. Wir würden dann den unablässigen, bald jähen, bald sanften Wechsel irdischer Begebenheiten vor dem in immer gleicher Ruhe sich ausbreitenden Himmel noch tiefer genießen. Die nicht wenigen Fälle, wo Piero in einem Bilde mehrere Situationen verbunden hat, lassen ahnen, aus wie reicher Phantasie er für jedes neue Thema einen reizenden Übergang gefunden haben würde.



PIERO DELLA FRANCESCA, KOPF EINES SCHLAFENDEN KRIEGERS VON DER AUFERSTEHUNG CHRISTI

BORGO SAN SEPOLCRO

Damit berühren wir seine Sichtbarmachung des Raumes, und hier liegt, wie bei allen Malern, der letzte Schlüssel zu seinem Verständnis. Wegen seiner Errungenschaften in der linearen und der Luft-Perspektive steht er in hohem Ansehen. Aber ebenso wichtig wie das, was er dem allgemeinen Wissen hinzugefügt hat, ist der neue, ganz eigentümliche Ausdruck, den er dem Raumbild verlieh. Andere haben die Gestalt fester mit ihrer Umgebung verschmolzen; bei ihnen scheint der Raum sich ganz von selbst zu bilden, wenn mehrere Figuren zueinander treten, ja, er ist bereits mit jeder einzelnen gegeben und von ihrer Plastik bleibt all seine Entfaltung stets durchdrungen. Das ist Florentinischer Stil.

Pieros Raum birgt solche Dramatik nicht. Er ist eine äußerst feine, spielende Substanz, die mit den Körpern nicht in die enge Wechselbeziehung der Notwendigkeit tritt. Die Gestalt erscheint in spröder Isolierung, aus sich nach nichts begehrend und nur zu leichten, flüchtigen Verbindungen bereit. Jegliches Zusammen ist das Werk eines wunderbaren Zufalls. Dieser ist es, dem wir den schönen Schein der Dinge verdanken, seine Spiele nimmt das künstlerische Auge mit Entzücken wahr, ihn ahmt der Maler nach, der mit bezaubernder Leichtigkeit Körper wie zu einem Schmuck zusammenfügt. Aber um jede seiner Verbindungen legt sich ein Hauch von Vergänglichkeit, der auf Trennung ohne Wiederkehr deutet. Im grenzenlosen Raume finden Atome sich und weichen fühllos wieder voneinander.

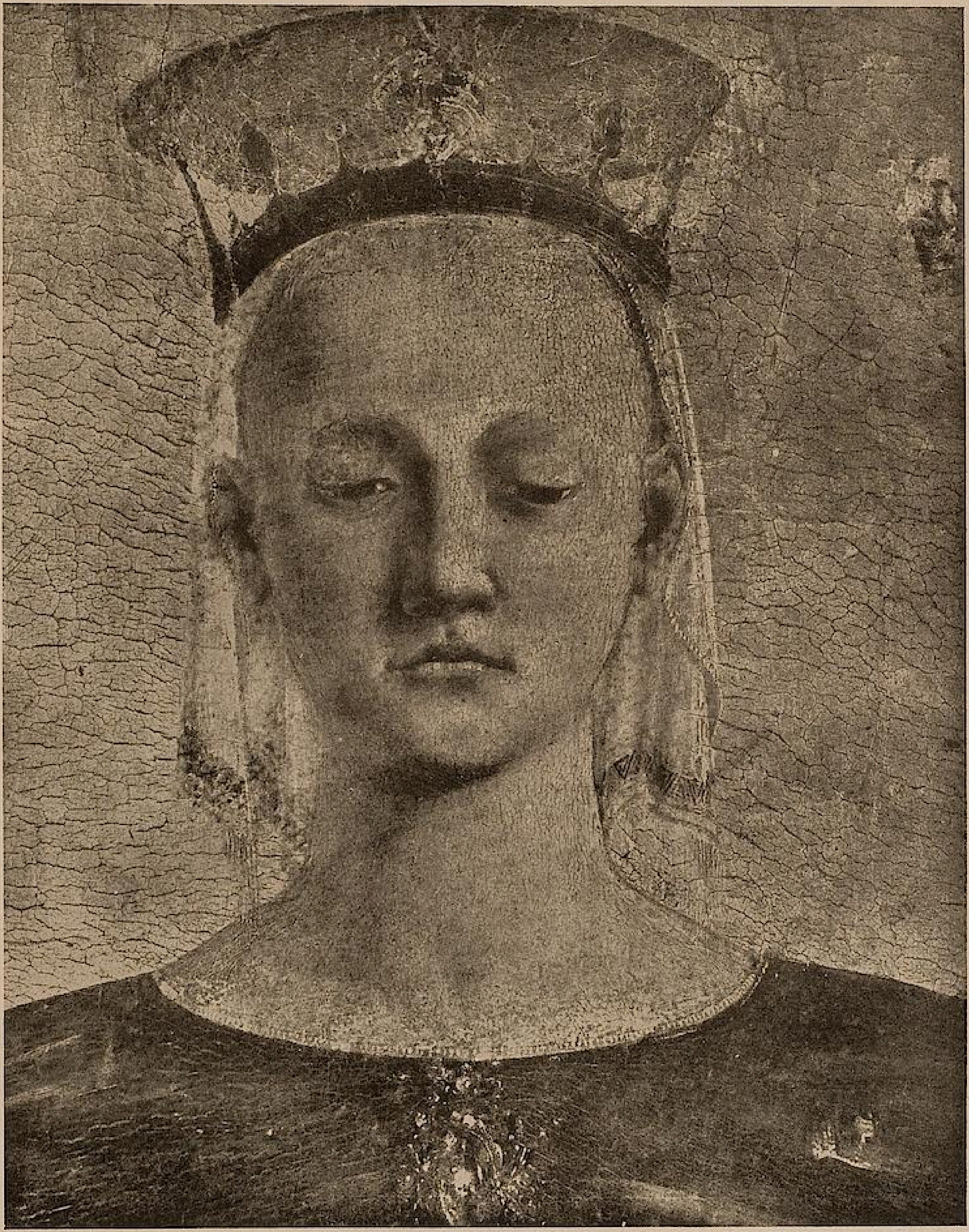
Nicht zu dauern, sondern zu vergehen ist der Mensch bestimmt. In heiterer Gleichgültigkeit wird er sich fern von jenen Berührungen halten, die den Keim dramatischer Erregungen in sich tragen; mit phrasenloser Größe wird er sein unsicheres Dasein behaupten; er ist frei von jeder Illusion. Das ist es, was uns Pieros Raumbild sagt. Wir fühlen etwas wie die Nähe der alten jonischen Naturerklärer.

Das Dasein breitet sich nicht schicksallos in Pieros Zyklus aus, aber Glück und Unglück spielen nur leise darin wie die Wellen auf einem bald schimmernden, bald sich verdunkelnden Wasser. Man begreift, daß es gerade Piero vorbehalten war, jenen geheimnisvollen Besuch der Königin von Saba bei Salomo in einem überzeugenden Bilde zu gestalten. Diese Szene hat für ihn symbolische Bedeutung, und schwerlich gibt es irgendwo eine ergreifendere Darstellung der flüchtigen Begegnung zwischen zwei empfindenden Menschen. Von Vater und Mutter und Bruder und Schwester hat Pieros Kunst niemals so deutlich gehandelt.

Im besonderen Sinne christlicher Religiosität zu malen, war eine solche Natur wenig geschaffen; ja es könnte sein, daß in Piero della Francesca etwas von einem „dezidierten Nichtchristen" gesteckt hätte. Ihm, dem die Welt ganz Traum und ganz Logik war, dem alles Dramatische zwecklose Störung schien, müssen Sünde, Erlösung, Ewigkeit, Worte, denen einige Florentiner in Gemälde und Dichtung so großen Ausdruck geben konnten, ganz fremd im Ohr geklungen haben. Aber gerade deshalb darf Piero neben den vielen Künstlern, die sich zwanglos, sei es mit, sei es ohne Gedanken der Volksreligion fügten, unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

Nicht etwa, daß er mit den frommen Themen nichts zu machen gewußt hätte. Die Frömmigkeit der Königin von Saba, der Kaiserin Helena, die das Kreuz erkennt, ist unübertrefflich, und wie sollte Piero nicht wissen, welch zarten Schein wahre Andacht einem Frauenantlitz schenkt. Aber man mag sich fragen, ob einem von dem Anblick anderes als die hohe Schönheit jener Fürstinnen im Gedächtnis haften bleibt. Die Andacht selbst war diesem Maler des fünfzehnten Jahrhunderts ein merkwürdiger Seelenzustand, vielleicht ein fesselndes Problem. Die Männer, die niederknien, da Heraklius das Kreuz zurückbringt, sind keine schlichten Beter; sie sind in einen Bann geschlagen, dem sie nicht entrinnen können. Ein Unbegreifliches wird herangetragen; die Männer fügen sich gebändigt, gleich sensitiven Tieren, die der Magie eines sicheren Blicks erliegen. In den Nerven, nicht im Herzen ist der Sitz dieser Frömmigkeit. Oder man betrachte die große Schutzmantelmadonna, zu deren Füßen in winziger Gestalt fromme Stifter knien; ein Bild, das Piero in etwas früherer Zeit für seine Vaterstadt gemalt hat. Diese „Mutter des Erbarmens" kann einem die Jeanne d'Arc lebendig machen. Ein Bauernmädchen, zu überirdischem, ganz visionärem Dasein emporgehoben, und doch ganz Bauernmagd geblieben, ein eigenwilliges, dumpf träumerisches Wesen.

Nicht minder aufschlußreich über des Künstlers Verhältnis zu den metaphysischen Dingen sind die



PIERO DELLA FRANCESCA, MADONNA DELLA MISERICORDIA. TEILAUFNAHME

BORGO SAN SEPOLCRO

zwei jugendlichen Propheten, die zu dem Zyklus in Arezzo gehören. Der eine wird wohl von jedem, der ihn gesehen hat, zu den unvergeßlichen Eindrücken der italienischen Kunst gerechnet werden. Ein Kind des Landes wie jene Maria, strahlend schön von Wuchs, in vollem Gestus sich entfaltend, gleich einem antiken Rhetor. Aber sein Bestes sind seine großen leuchtenden Augen, die in herrliche Weiten zu blicken scheinen. Der andere ist weniger eindrucksvoll an Gestalt, aber vielleicht noch fesselnder durch sein wunderbares Hineintasten in die Welt der Erscheinungen.

Wahrnehmen ist die Sache dieser Propheten. Diejenigen Michelangelos sind gewaltiger, sie befragen nur das eigene Innere. Aber dies Hinüberspielen des Religiösen in das rein Visionäre kann uns bei Piero, nach allem, was wir bei ihm beobachtet haben, nicht wunder nehmen; seine Gemälde selbst haben ja etwas von Visionen an sich, und wie wenig dürfte man das bei Giotto oder Michelangelo sagen.

Der höchste Glanz in Pieros Bildern sind seine Frauengestalten; indem wir sie betrachten, wird es uns möglich sein, dem großen Künstler noch um einen Schritt näher zu kommen. Über das Minnigliche oder Raffinierte, wovon die damalige Kunst nur allzuviel enthält, erhebt Piero sich durch seinen hohen, fast ernsten Begriff von der Frau. Die stattlichen, edel gewachsenen Gestalten ergehen sich nur in den ruhigsten, weichsten Bewegungen; sogar an das erhaben Feierliche kann ihre Würde streifen. Aber trotz einer feinen Zurückhaltung, die der Künstler sich in seiner Schilderung weiblicher Reize auferlegt, verbindet sich in einzelnen Gestalten mit dem getragenen Wesen eine Anmut von so bestrickender Süßigkeit, daß sich mit diesen keine anderen Frauen auf italienischen Bildern jener Zeit an Schönheit messen können. Man erkennt darin den Künstler wieder, unter dessen Hand die Erscheinung sich wie von selbst zum Ornament zu wandeln pflegt.

Aber die weiblichen Gestalten Pieros führen auch ein reiches Innenleben. Dabei ist es höchst merkwürdig, daß man nicht wie bei den meisten Malern die eine oder andere Gestalt als die bezeichnen könnte, in der Piero seinen Begriff vom inneren Wesen der Frau am vollständigsten ausgesprochen hätte. Man muß sie alle überblicken, denn erst in der äußerst zarten Abschattierung, mit der sich jede als ein Individuum und als eine besondere Spiegelung der Welt kundgibt, nimmt man die ganze Tiefe von Pieros Verständnis für die Frauen wahr. Auch hier hält er sich fern von aller Idealisierung und gerade darum ist er von einer so erstaunlichen Wahrnehmungsfähigkeit. Ihn verbindet das eigene spiegelnde Dasein mit den Frauen, die er schildert.

Aber wie leicht finden wir von den Schwingungen zarter Geistigkeit auf diesen Menschengesichtern hinüber zu Pieros feinfühligen Schilderungen der Tierseele, zu jenen edlen Pferden, die er mit so einzigem Verständnis gemalt hat. Er ist unbedingt der erste Kenner des Pferdes unter den italienischen Malern. Der heutige Liebhaber mag allzusehr von der Brillanz im Sinne des Horace Vernet eingenommen sein, als daß ihm die Rosse des primitiven Piero imponieren könnten. Aber ein unverbildetes Auge wird aus dem Staunen über dieses Leben und diesen Adel in Ausdruck und Gestalt und Bewegung gar nicht hinauskommen. Und das Reiten hat bei Piero so stählerne Sicherheit, solch echte Grazie, daß wir einige der höchsten Leistungen griechischer Kunst wiedergekehrt glauben. Wie man ein Pferd am Zaume führt, davon versteht nun einmal der große Mantegna nichts, aber der Reitknecht, der das Roß der Königin von Saba hält, zählt zu Pieros Meisterstücken.

Stellen wir, um zum Schluß zu kommen, diesen Verkörperungen der sinnlichen Seele noch einige Gestalten gegenüber, in denen der schöpferische, unerschrockene Verstand, der dem Piero vor vielen anderen verliehen war, auf besondere Art gegenwärtig geblieben ist. Klugheit ist für Piero in erster Linie Beherrschung der Natur. Wir treffen bei ihm bereits auf den Typus des vollendeten technischen Menschen — oder gibt es dafür irgendwo eine deutlichere Ausprägung als in jenem kühlen Hochgewachsenen, der bei der Kreuzausgrabung so elastisch und präzise der Kaiserin Helena gegenüber steht? Dann aber heißt für Piero klug sein: wissen, Menschen zu beherrschen, und wirklich äußert sich das Genie des berühmten Tyrannentums der Renaissance kaum irgendwo so unmittelbar wie in seinen Bildern. Alles atmet bei ihm die großartigste Beherrschung der Mittel, die einer für sich selbst in Bewegung setzt. Und man muß die Leute ansehen, die ein Herrscher hier zu seinem Dienst fände: den rücksichtslosen, listenreichen Soldaten-

PIERO DELLA FRANCESCA, MARIA MIT DEM KIND UND ZWEI ENGELN

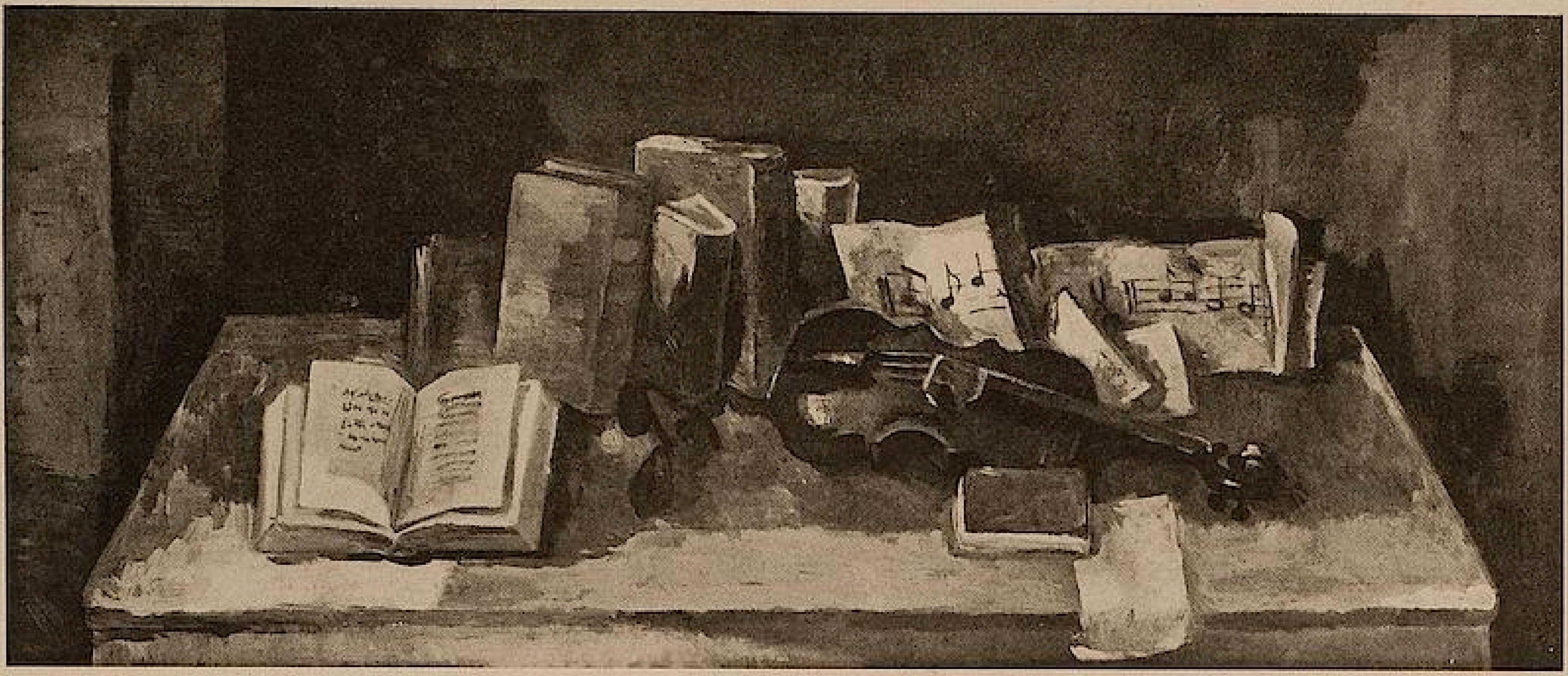
RATHAUS VON SENIGALLIA

führer, der hinter Kaiser Konstantin reitet, oder den Staatsmann von beherrschter Kraft und Klugheit, der im Gefolge Salomos den Mittelpunkt bildet. In der Gestalt Salomos aber, des weisesten Königs über Israel, lernen wir den Herrscher selbst kennen. Es ist die mächtigste Figur, die Piero überhaupt geschaffen hat; ein Abbild jeder Klugheit, noch unendlich überlegen über die hohe Leistungsfähigkeit jenes politischen Mannes in seinem Gefolge, denn seine Erfahrungen umspannen alle Gebiete des irdischen Lebens. Aber auf den bitteren Lippen dieses alten Juden, der eben die Huldigung der jungen schönen Fürstin entgegen nimmt, lesen wir mit unvergeßlicher Deutlichkeit das Vanitas Vanitatum et omnia vanitas.

Täuschen wir uns oder ist der Mann mit dem klugen Gesicht grad hinter dem König ein Selbstporträt des Künstlers?

PIERO DELLA FRANCESCA, AMOR

SAN FRANCESCO IN AREZZO



KARL WALSER, SUPRAPORTE IM VORTRAGSAAL DES KLUBHAUSES „ZUR GEDULD“ IN WINTERTHUR

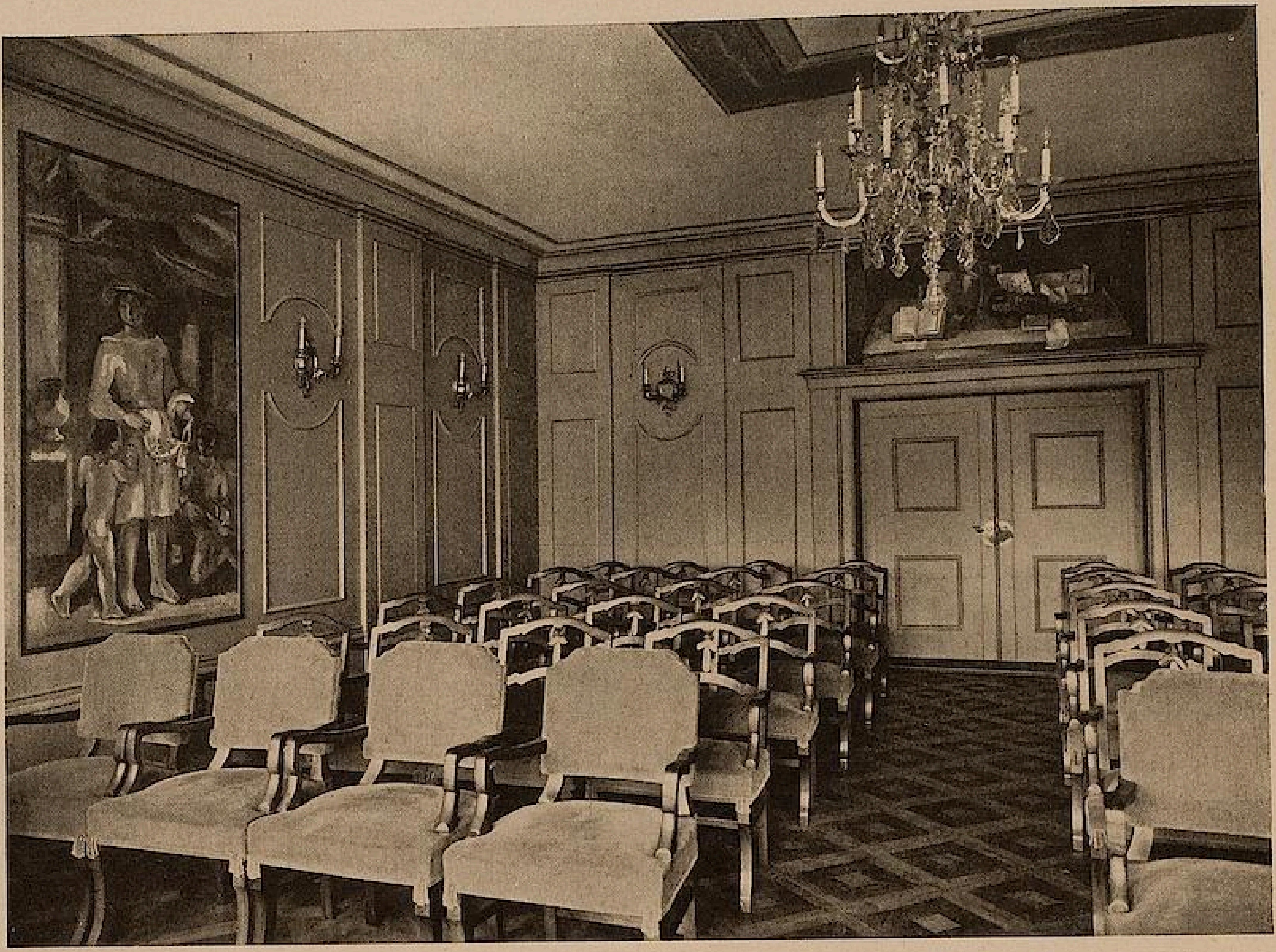
NEUE WANDMALEREIEN KARL WALSERS

VON

KARL SCHEFFLER

Was Walser auf Wänden in vornehmen Bürgerhäusern darstellt, erinnert immer irgendwie an die Schäferszene. Und damit auch an das achtzehnte Jahrhundert, an Boucher, Watteau, an die kultivierte Salondekoration des Rokoko. Walsers Gestalten erscheinen durch das Gesetz des Ornaments wie auf eine aus Baum, Bank und etwas Erdboden bestehende Insel gebannt, sie sind einem System arabeskenhafter Linienführungen eingefügt, sie leben innerhalb einer Koloristik, die ebensosehr der Tapisserie wie der Natur entnommen ist, und sie bewegen sich mit Gesten, die etwas Bühnenmäßiges haben. Zudem ist ein leiser Einschlag von Chinoiserie zu spüren, der nun einmal zum Rokoko gehört. Doch sind Walsers junge Frauen und Mädchen, die mit einem Buch in der Hand dasitzen, den Tee bereiten, mit dem Sonnenschirm spazieren oder mit jungen Männern flirten, nicht Geschöpfe des Eklektizismus, sondern höchst lebendige, moderne junge Damen, die nicht die zärtliche Lüsterheit des Rokoko zur Schau tragen, sondern ein gesetztes Wesen bürgerlicher Wohlerzogenheit. Und die jungen Männer, die in dieser Welt dekorativen Abglanzes der Wirklichkeit leben, tragen Sakkoanzüge, Umlegekragen und flotte kleine Strohhüte. Es ist, als seien mit lyrischem Reimklang die Sonntagsausflüge lebensfroher junger Großstädter gemalt, und als habe der dekorative Schwung der Linien und Farben die Realität ins Allegorische gewendet. Die Frauen haben etwas vom „kleinen Mädchen“ und die jungen Männer etwas vom Handlungsgehilfen.*

* S. die Wandmalereien in den Häusern Andreae und Mendelssohn, Berlin. Abbildungen im XIV. Band, S. 267 u. ff.



KARL WALSER, VORTRAGSAAL IM KLUBHAUS „ZUR GEDULD“ IN WINTERTHUR

HOLZTÄFELUNG MIT LACKFARBE GESTRICHEN, DIE BILDER AUF HOLZ GEMALT, STÜHLE NUSSBAUM MIT ROTEN SAMMETBEZÜGEN

In einem Fall hat Walser auch unbefangen junge Kommis aus Hamburger Kaufmannskontoren geholt, hat sie mit lässigem Parallelismus an Stehpulten aufgereiht und aus einem Alltagsmotiv eine klangvolle Friesdekoration gemacht.*

Oder es werden allegorisch handelnde Mädchen und Jünglinge dargestellt, denen Putten dienend zur Seite stehen; oder es sind nur Kinder mit Blumen und Früchten. Und daneben gibt es dann Wandfüllungen und Supraporten mit Musikinstrumenten, Büchern, Masken und anderem allegorischem Inventar.**

Einmal hat Walser sogar Gesellschaftsbilder großen Formats an die Wand gemalt, mit festlich gekleideten Frauen und Männern, die sich fast venezianisch-üppig im Bildraum bewegen.***

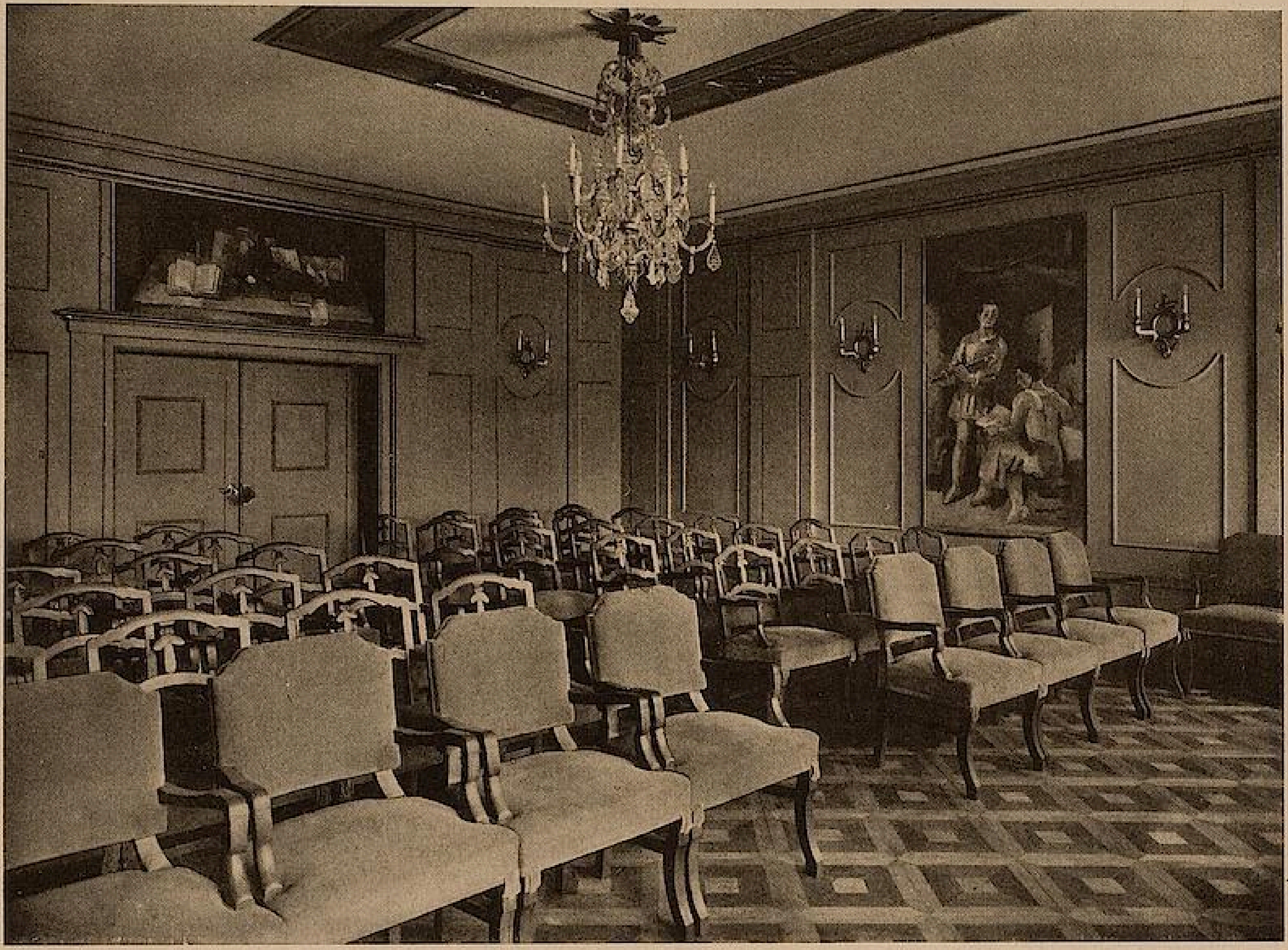
* Im Klöpperhaus in Hamburg. K. u. K. XIV, S. 267 u. ff.

** In Winterthur. S. die Abbildungen dieses Heftes.

*** In einem österreichischen Landhaus der Semmeringlandschaft.

In diesem Fall denkt man entfernt an Veronese, in anderen Fällen überwiegen Einflüsse des achtzehnten Jahrhunderts; dann klingt die Komposition zu Marrés hinüber, und ganz zart mischen sich auch expressionistische Bestandteile hinein. Immer aber erkennt man auf einen Blick: das ist Karl Walser!

Das große Format wirkt nicht immer überzeugend, die Gestalten erscheinen nicht selten über ein ihnen mehr angemessenes kleines Format hinausgetrieben. Das liegt zum Teil an dem Mißverhältnis der Wände. Unsere Architekten wissen mit der Wandmalerei nichts rechtes mehr zu beginnen. Es liegt aber auch daran, daß Walser in nicht genügendem Maße die Fähigkeit hat, Körper sicher zu konstruieren, ihr organisches Leben darzustellen und ihnen feste Knochengerüste zu schaffen. Dadurch kommt in die Formen seiner Wandbilder leicht etwas breit Zerfließendes und



KARL WALSER, VORTRAGSAAL IM KLUBHAUS „ZUR GEDULD“ IN WINTERTHUR

HOLZTÄFELUNG MIT LACKFARBE GESTRICHEN, DIE BILDER AUF HOLZ GEMALT, STÜHLE NUSSBAUM MIT ROTEN SAMMETBEZÜGEN

Aufgedunsenes. Weniger stark tritt diese Schwäche hervor, wo Walser selbst die Wände aufteilt; ganz überwindet er sie als Wandmaler aber nicht.

Das erschwert die richtige Einschätzung seiner Arbeiten. An sich ist ja alle moderne Wandmalerei schon etwas Fragwürdiges. Sie wird in sehr verschiedener Weise gewertet, in keinem Fall aber eigentlich unbefangen.

Was man die Wandmalerei großen Stils nennt, mit besonders ehrfürchtiger Betonung des Wortes Fresko, das wird feierlich genommen. Sie wird um ihrer Art willen höher gewertet als das Rahmenbild, weil sie ein Teil, ein Hauptakzent ist innerhalb eines architektonischen Gesamtkunstwerks. Den Zeiten, die eine Wandmalerei hervorgebracht haben, spricht man eine eigene Würde, eine höhere Kultur zu. Es ist, als wohne dem Wandbild von Natur ein tieferer Gehalt und ein besonderes Ethos inne; Adel und Größe der Gesinnung scheint Voraussetzung der monumentalen Wandmalerei zu sein. Monumental: das ist das Wort. Hodler wird in der Schweiz, Marées in Deutschland, Puvis de Chavennes in Frankreich über alle erhöht, weil sie das Pathos der Freskokünstler hatten und mit priesterlicher Gebärde eine Wiedergeburt der nationalen Monumentalmalerei erstrebten.

Auf der andern Seite schätzt man die Dekorationsmalerei gering, trotzdem doch auch sie sich dem architektonischen Gesamtkunstwerk einfügt. Man überläßt sie dem Kunsthandwerker, der sich mehr schlecht als recht mit ihr abfindet. Der Monumentalmalerei gegenüber schätzt man das Geistige der Arbeitsidee, der Dekorationsmalerei gegenüber schätzt man die nur klanghafte Schmuckform gering ein. Dort verehrt man das große Wollen, hier läßt das Professionsmäßige der Arbeitsweise kalt. Die Dekorationsmalerei fordert nur den geschulten Handwerker, das Fresko die große Persönlichkeit; dort

KARL WALSER, WANDMALEREI AUF HOLZ IM VORTRAGSSAAL
KLUBHAUS „ZUR GEDULD" IN WINTERTHUR

Auf Walsers Wandmalereien paßt diese Wertung ebenso wenig, wie sie auf Bouchers oder Watteaus Panneaumalerei paßt. Walsers Arbeiten haben nicht das Choralmäßige feierlicher Freskomalereien, aber sie haben auch nichts vom Gassenhauermäßigen der professionellen Dekorationsmalerei. Sie haben etwas Singspielhaftes. Sie erinnern an alte Singspiele mit Spinettmusik, hübschen kleinen Melodien, Duetten, Tänzen und Dialogen; aber es wird dabei moderne Musik gemacht. Kein „großes Wollen", aber auch kein kleines. Man erkennt die ernste Versenkung in Form und Komposition, man erkennt die schöne Ordnung und Aufteilung der Bildfläche, die gute Organisation der Farben, Lichter, Schatten und Formgruppen. Walser nimmt die Aufgabe, etwas Leichtes und Schwebendes zu schaffen, nicht leicht, er widmet ihr sein ganzes, mit den Jahren ausreifendes Können. Nichts sind seine Arbeiten weniger als oberflächlich; es macht aber einen ihrer Reize aus, daß sie den Eindruck des Amateurhaften machen. Sie erscheinen wie Improvisationen einer Natur, die die Kunst der Zeit an sich hat vorüberziehen lassen, die aber ohne zu schwanken, auf ihrem Nebenwege geblieben ist. Walser hat mit dem Impressionismus gelebt und sich mit dem Expressionismus vertragen. Ist er darum Impressionist oder Expressionist? Keines von beiden. Oder gehört er auf die Seite des Kunstgewerbes zu den architektonischen Begabungen? Auch das nicht. Aber man

wird stilisiert, hier entsteht der große Stil. So ungefähr ist die Wertung der Zeit.

darf von seiner Wandmalerei vielleicht als von impressionistischen Ornamenten sprechen. Wie man

ist eine Art von Grisaillenimpressionismus. Und von dieser Art der Wandmalerei ist er dann zur Wand, zum Möbel, zur architektonischen Raumgestaltung mit leichter Selbstverständlichkeit vorgeschritten.

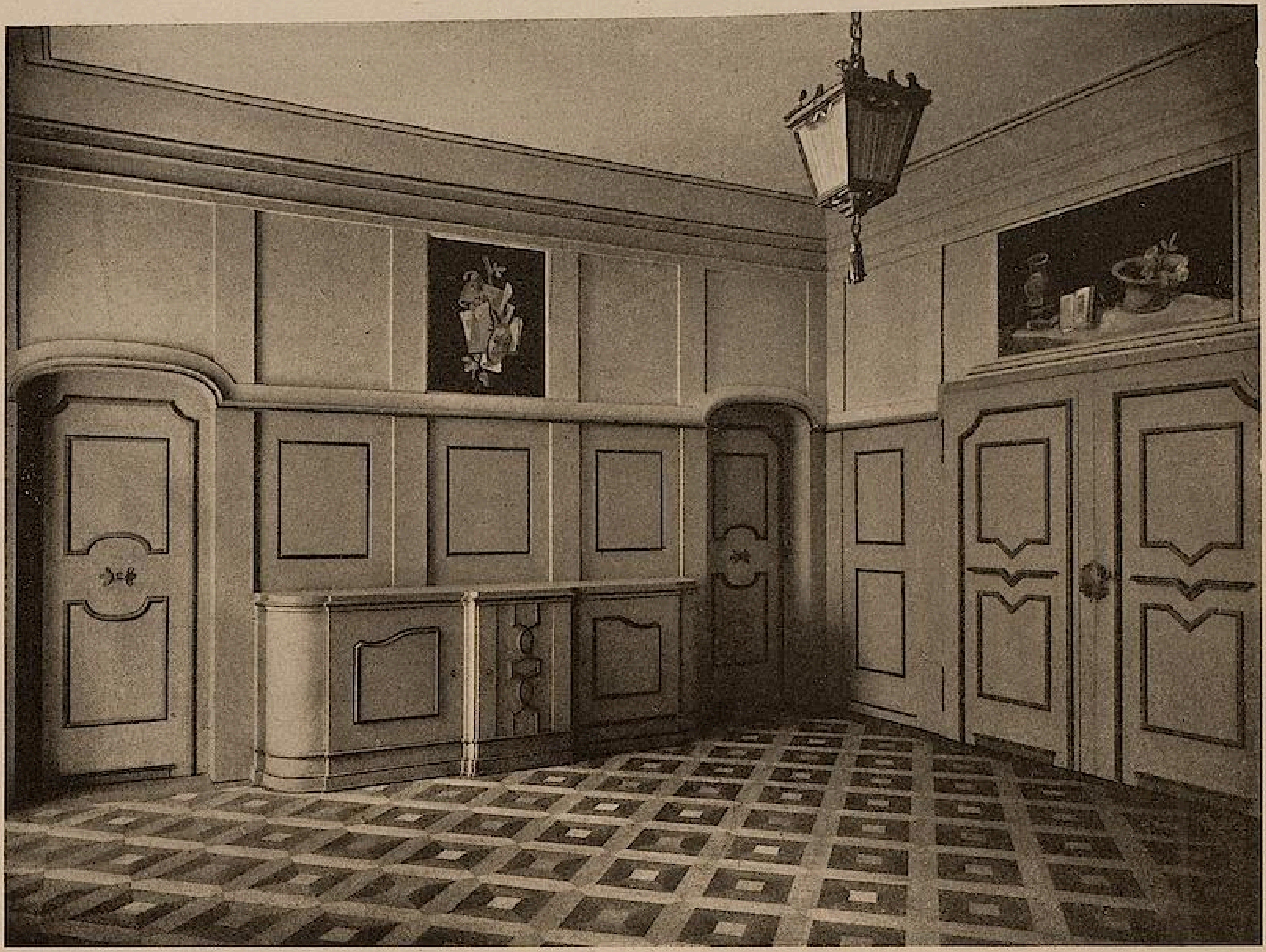
Als er zum erstenmal Wände dekorierte — im Hause Hugo Cassirer —, war sein Stil noch rein illustrativ. Er kam vom Buch her und behandelte die Wände fast wie Buchseiten.* In den Häusern Rathenau und Andreae ging er einen Schritt weiter und richtete sich das Malfeld selbst architektonisch her mit Leisten und Stuckornamenten. Auch gab er den Räumen die einheitliche Farbenwirkung. In Winterthur ist er nun konsequent bis ans Ende gegangen. In dem Vortragsaal des Klubhauses „zur Geduld", in dem dazugehörigen Vorraum, und zum Teil auch im Treppenhaus des Hauses Bühler hat er nicht nur die Architektur von Decke und Wand gemacht, sondern er hat auch die Möbel entworfen, deren Ausführung überwacht und die farbige Raumwirkung in allen Teilen bestimmt. Ohne große Ansprüche als Wandmaler sowohl wie als Architekt hat er ein schönes Ganze geschaffen, in natürlicher Konsequenz einer reinlichen künstlerischen und handwerklichen Arbeitsweise.

Ich habe diese neuen Arbeiten in der Schweiz nicht gesehen und kann nur nach Photographien und Farbenskizzen urteilen. Doch kenne ich Walsers Kunst genau genug, um das Urteil zu wagen,

KARL WALSER, WANDMALEREI AUF HOLZ IM VORTRAGSAAL
KLUBHAUS „ZUR GEDULD" IN WINTERTHUR

in Frankreich dasselbe vor den dekorativen Panneaux Bonnards sagen kann. Was Walser treibt, daß in Winterthur schöne Ergebnisse erzielt wor-

* Abbildungen im XIV. Band, Seite 267 u. ff.

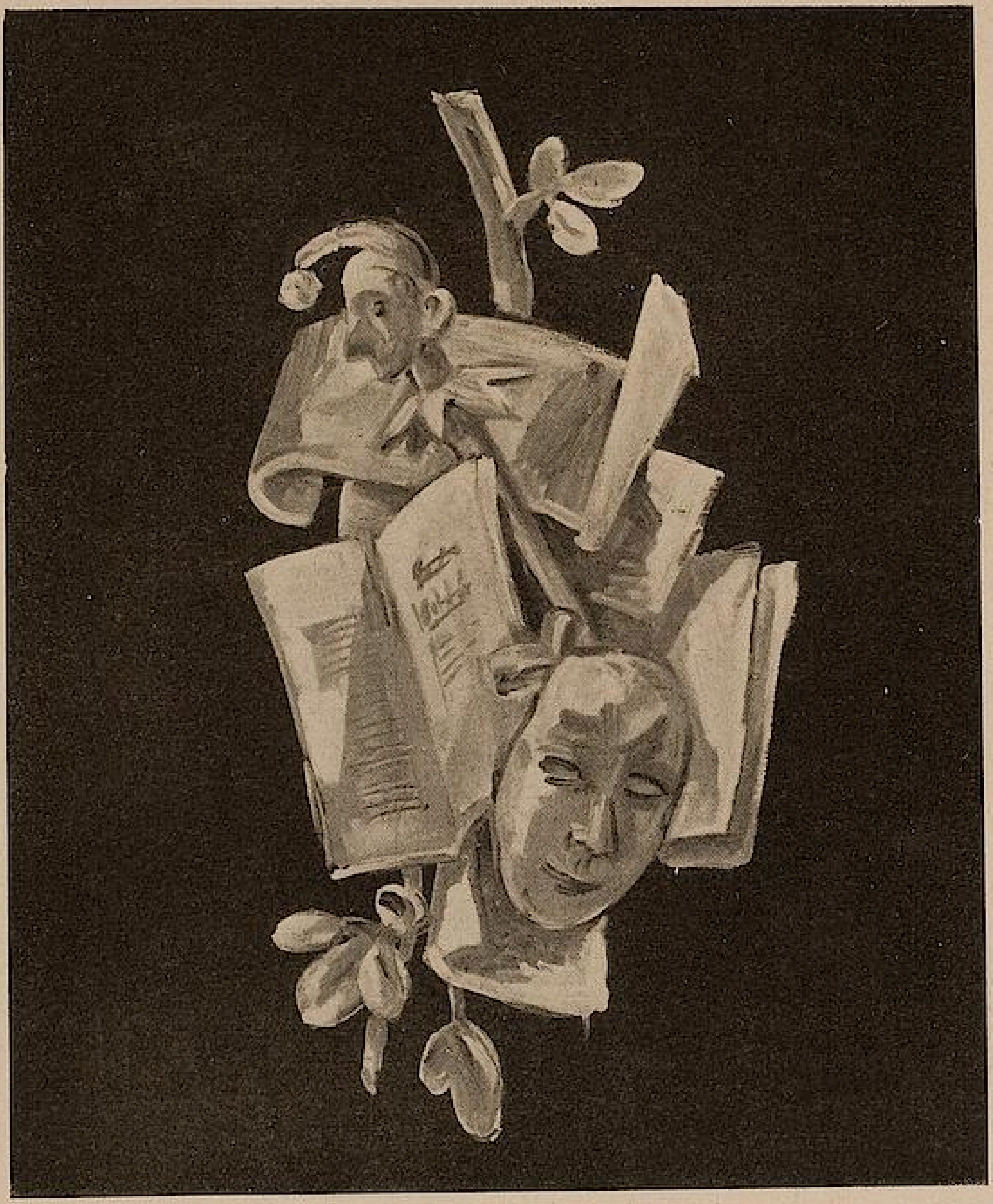


KARL WALSER, VORRAUM ZUM VORTRAGSAAL IM KLUBHAUS „ZUR GEDULD“, WINTERTHUR

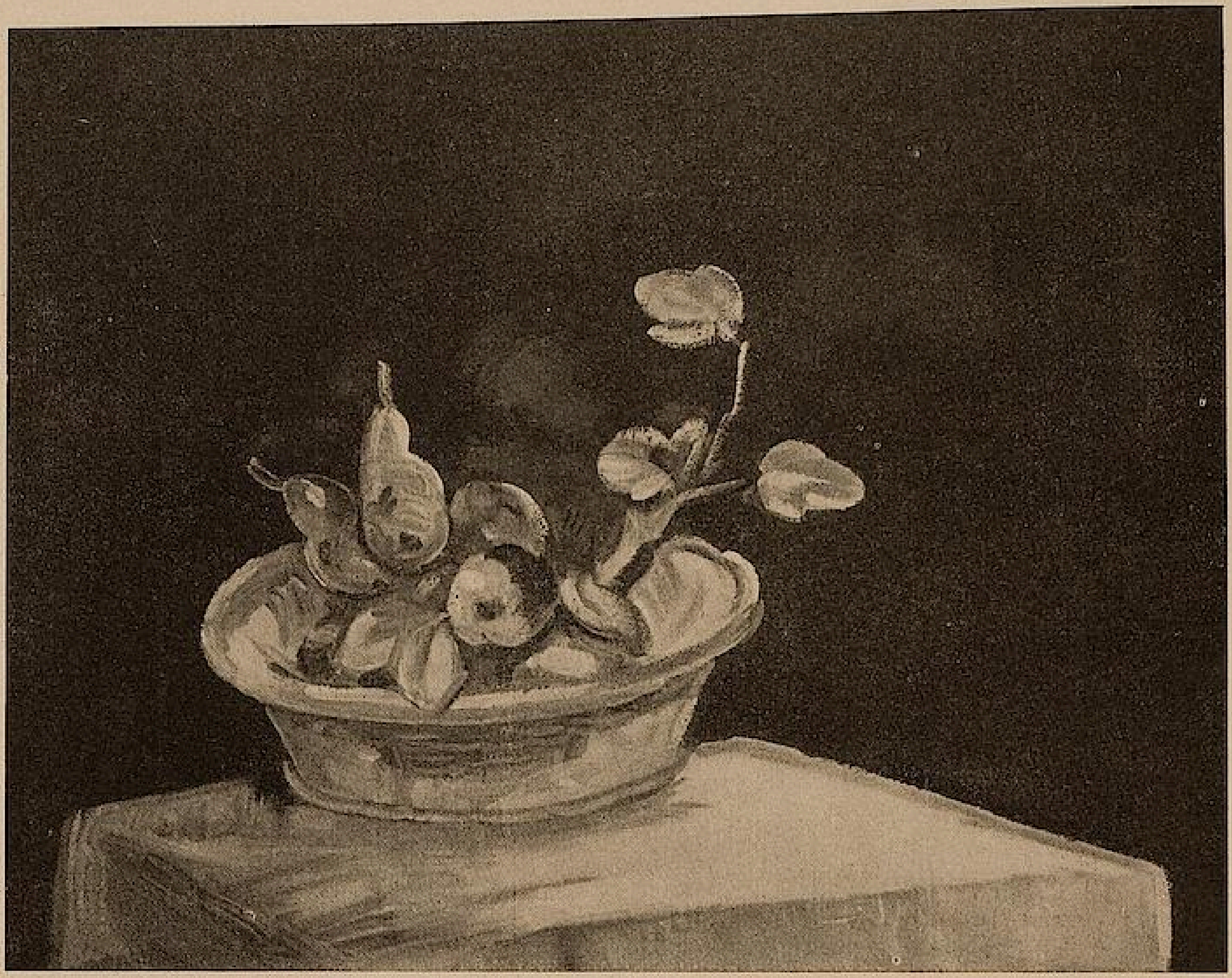
TÄFELUNG GELB MIT ROTEN PROFILIERUNGEN

den sind, daß die Kunst des Malers sich organischer als wir es innerhalb des neuen Kunstgewerbes jemals gesehen haben, dem architektonischen Handwerk verbunden hat, und daß heute weniges entsteht, daß sich dieser Einheit von Wandbildern, Deckenbildern, Wandgliederungen, Getäfel, Möbeln, Beleuchtungskörpern und Stuckornamenten vergleichen läßt. Hier ist endlich einmal ein Fall, wo sich der Maler und der Architekt nicht innerlich widersprechen — was selbst dann vorkommt, wenn beide, wie hier, in einer Person vereinigt sind. Es scheint, als ob die Akzente vortrefflich verteilt sind. Die Wandbilder — im Vortragsaal auf Holz, im Hause Bühler als Fresko gemalt, dominieren, aber sie herrschen auch nicht zu stark vor; Walser hat sich auf wenige Bildfüllungen beschränkt. Die in den Bildern angeschlagenen Farben sind im Raum abgewandelt worden, so daß natürliche Beziehungen entstehen. In den Architektur- und Möbelformen wird ein feines Walten der Tradition spürbar, ohne daß man auf einen bestimmten historischen Stil weisen könnte. Walser hat, mit einem Wort, seinen Wandbildern den Raum geschaffen, der ihnen angemessen ist, ohne Originalitätssucht, geschmackvoll und im Bunde mit einem soliden Handwerk, die Bilder selbst aber scheinen das Reifste zu sein, das Walser in dieser Art bisher gelungen ist. Mit großem Ernst sind sie, Pinselstrich um Pinselstrich aufgebaut. Die Technik ist breit und von verhaltener Pracht; selbst die Fresken sind nicht dünn aquarellartig gemalt, sondern breit und pastos mit Farben, in denen der weiße Kalk die Rolle des Deckweiß spielt. In der Malweise ist eine entfernte Altmeisterlichkeit, doch ist das Gleiten und sinnliche Improvisieren des Pinsels dann ganz modern. Aus der Arabeske sieht die Anschauung hervor.

Wie denn überhaupt hinter dem Singspielhaften bei Walser ein eigenartiger dichterischer Ernst steht, hinter dem Amateurhaften ein starker Wille zur Versenkung, und hinter der Harmonieseligkeit ein urwüchsig naiver Eigensinn. Es zeigt sich auch in diesen neuen Arbeiten wieder, daß Walser mit den Jahren immer mehr die pointierende Spitzigkeit seiner Jugend ablegt, daß er voller, saftiger und substanzieller in seiner Malerei wird. Er geht auf seinem Nebenweg sicher und fest dahin; er ist einer der ganz wenigen Künstler, die den Männern und den Frauen gefallen.



KARL WALSER, GRISAILLE IM VORRAUM DES VORTRAGSAALS



KARL WALSER, GRISAILLE IM VORRAUM DES VORTRAGSAALS

JACQUES LOUIS DAVID UND DER BERLINER HOF

VON

A. THOMÉ DE GAMOND

MITGETEILT VON LUDWIG BURCHARD

Die älteste Biographie L. David's von A. Thomé erschien 1827 in einer deutschen Übersetzung. Sie enthält auf Seite 145 bis 156 die hier wiedergegebenen Mitteilungen, zu deren Verständnis nur zu wissen notwendig ist, daß David nach der endgültigen Abdankung Napoleons, durch das Gesetz vom 12. Januar 1816 gezwungen, Frankreich verlassen hatte, um sich in Brüssel niederzulassen.

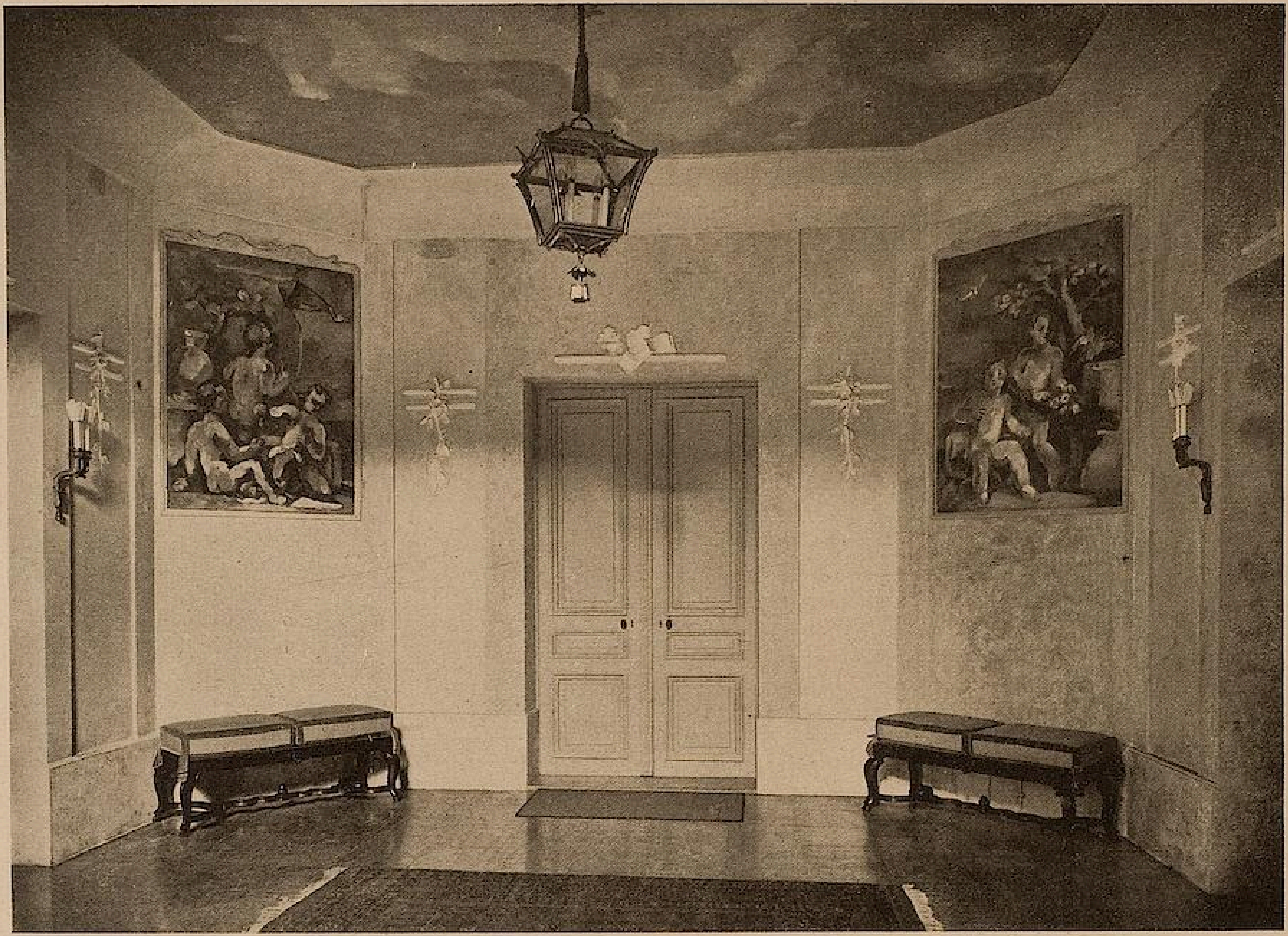
*

„David war siebenundsechzig Jahre alt, als er das Land seiner Geburt verließ, dem er für immer Lebewohl sagte. Das Alter hatte seinen Mut nicht geschwächt; er fühlte sich noch voll Kraft. Um sich wegen seines Exils zu rächen, faßte er den Entschluß, dasselbe durch seine Werke ehrenvoll zu machen, und er widmete sich wieder seiner Kunst.

Der König von Preußen hatte ihm in Brüssel die dringendsten Anträge machen lassen, daß er sich in Berlin häuslich niederlassen möchte, wo er als Direktor der Kunst für die Monarchie angestellt werden sollte. Der preußische Gesandte am französischen Hofe Graf Goltz schrieb ihm:

Paris, den 12ten März 1816.

Auf Befehl des Königs, meines Monarchen,



KARL WALSER, TREPPENHAUS IM HAUSE DES OBERSTEN BÜHLER IN WINTERTHUR

HARTSTUCKWÄNDE MIT FRESKOMALEREIEN

KARL WALSER, FRESKO IM TREPPENHAUS. (S. 23)

habe ich die Ehre, Ihnen zu melden, daß Se. Majestät bei dem Wunsche, einem so berühmten Künstler, als Sie sind, einen beständigen Aufenthalt zu geben, es gern sehen würde, wenn Sie sich in Seiner Hauptstadt, wo Se. Majestät für Ihre Subsistenz Sorge tragen werden, häuslich niederlassen wollten. Da Ihre Abreise nach Brüssel mich verhindert hat, Ihnen die Absicht meines Monarchen persönlich zu erkennen zu geben, so veranlasse ich Sie hierdurch, sich deshalb unverzüglich an Se. Durchl. den Herrn Fürsten von Hardenberg zu wenden, um demselben Ihre Wünsche zu eröffnen. Ich übersende Ihnen hiebei auf jeden Fall einen Paß, mit welchem Sie sich, wenn Sie es wünschen, nach Berlin begeben können, wo Sie eine Ihren Talenten würdige Aufnahme finden werden. Sollten Sie sich desselben indessen nicht bedienen, so ersuche ich Sie, mir ihn unter der Adresse: An den Direktor der preußischen Militairpost Herrn Conrad zu Sedan zurückzusenden. Genehmigen Sie etc.

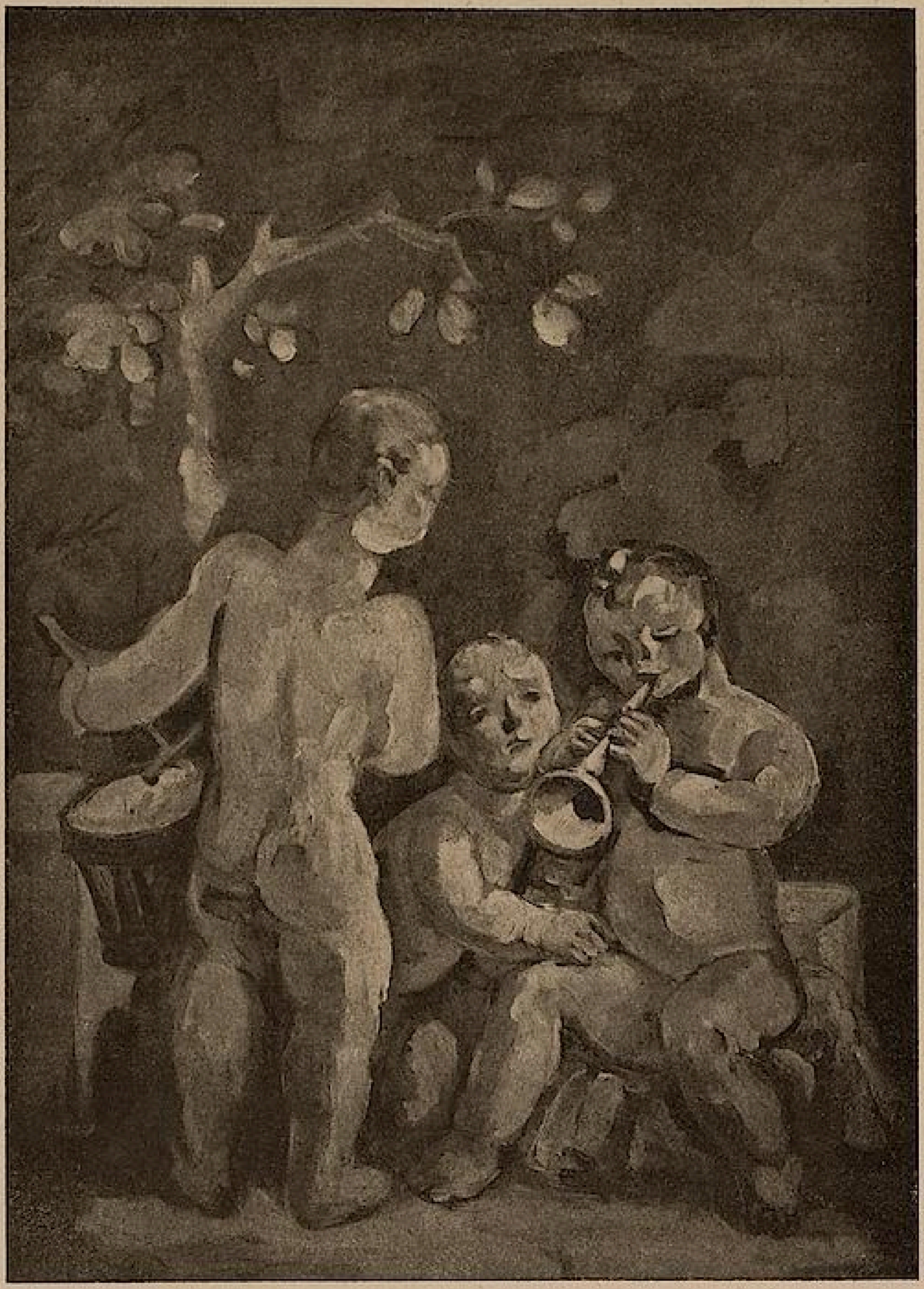
Unterzeichnet: Der Graf Goltz.

Der berühmte Alexander von Humboldt, ein Kollege Davids beim Institut, war mit Goltz über diesen Gegenstand einverstanden und schrieb am nämlichen Tage:

Den 12ten März 1816, Quai Malaquais. Nro 3.

Mein Herr und sehr verehrter Herr College!

Der preußische Gesandte zu Paris Graf Goltz, ein Freund von mir, hat aus der Staatskanzlei des Herrn Fürsten von Hardenberg ein Schreiben erhalten, worin es heißt:



KARL WALSER, FRESKO IM TREPPENHAUS. (S. 23)

„Da ein berühmter Künstler, Herr David, sich auf der Liste der Landesverwiesenen befindet, so glaubt Se. Majestät der König von Preußen, dem Fortschritt der Kunst einen großen Dienst zu leisten, wenn er Herrn David veranlaßt, sich in seiner Hauptstadt Berlin häuslich niederzulassen, und würde der König ihm den Aufenthalt daselbst so angenehm als möglich zu machen suchen. Se. Majestät würde denselben bei der Errichtung eines neuen Museums und über die zur Vervollkommnung der Kunst in allen Zweigen derselben erforderlichen Mittel zu Rate ziehen."

Der Graf Goltz wird Ihnen, mein Herr, mit der heutigen Post deshalb schreiben. Da ihm aber bekannt ist, mit welchem Wohlwollen Sie mich als einen der aufrichtigsten Bewunderer Ihrer unsterblichen Werke beehren, so hat er mich ersucht, seine Bitte zu unterstützen.

Sie werden in meinem Vaterlande einen König antreffen, der, als erleuchteter Gönner der Kunst, den Wert Ihrer großen Arbeiten zu schätzen weiß; eine Regierung, die alle übernommenen Verpflichtungen heilig erfüllt; und, wie ich meinen Landsleuten nachrühmen muß, den Sinn für die Kunst, den edlen Enthusiasmus, welcher unter guter Leitung, der Schule ihren alten Glanz zu geben vermag; und Ihr Wirkungskreis wird um so größer sein, da Sie eine ganz neue Schöpfung erwartet. Ich weiß es, mein Herr, Sie wohnen jetzt unter einer Regierung, deren weise Mäßigung die Fortdauer des allgemeinen Wohls verbürgt; aber bei dem Gedanken, David in der Hauptstadt meines

Königs zu wissen, bin ich mit Leib und Seele Preuße.

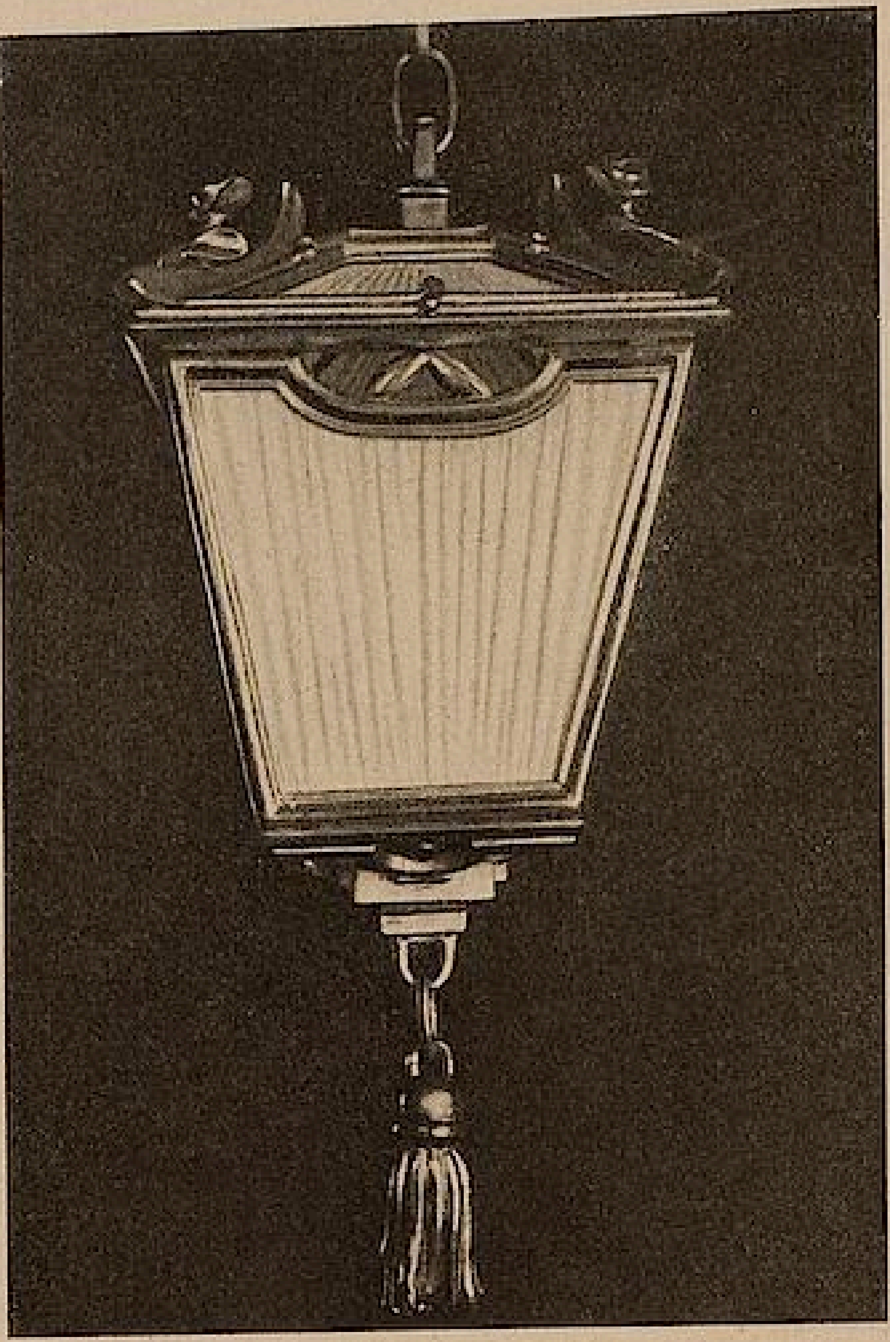
Wie auch ihr Entschluß ausfallen möge, so ersuche ich Sie, auf der Stelle an Herrn Fürsten von Hardenberg zu schreiben, und ihm das Vertrauen zu beweisen, das er in jeder Hinsicht verdient. Legen Sie ihm ohne Scheu die Bedingungen vor, unter welchen Sie sich in Berlin niederlassen wollen. Preußen kann Ihnen kein glänzendes Glück bieten; Sie werden aber daselbst das lebhafteste Verlangen, Ihnen Ihr Leben angenehm zu machen, und jene Ruhe des Gemüts finden, welche zu Geistesarbeiten erforderlich ist.

Ich habe die Ehre zu sein etc.

(unterzeichnet:)

Der Baron

Alexander von Humboldt.



KARL WALSER, LATERNE
VERGOLDETES HOLZ

Davids Gattin war krank geworden. Er schrieb den 28ten März an den Fürsten von Hardenberg, gab ihm seinen Dank und sein Bedauern zu erkennen, und bat ihn, die Wiederherstellung seiner Frau abzuwarten.

Der Fürst von Hardenberg antwortete ihm den 16ten Mai 1816 von Paris aus:

Mein Herr!

Ich habe Ihr Schreiben vom 28ten März erhalten und dem König die Ursache, weshalb Ihre Reise verzögert worden, gemeldet; sie ist zu gerecht, als daß Se. Majestät Ihren Entschluß nicht billigen sollten. Se. Majestät hofft, daß die Wiederherstellung Ihrer Gattin Ihnen die baldige Antretung Ihrer Reise möglich mache; und, so lebhaft auch der Wunsch Sr. Majestät ist, Sie in seiner Hauptstadt zu wissen, so habe ich doch den Auftrag, Ihnen zu sagen, daß die Ausführung desselben allein Ihrem Gutdünken überlassen bleibt.

Sie können also, mein Herr, ganz ruhig die Beendigung der Krankheit Ihrer Gattin abwarten, und müssen keineswegs durch eine übereilte Reise eine Ihnen so kostbare Gesundheit gefährden. Ich schmeichle mir, daß, wenn Ihre Unruhe behoben ist, ich recht bald das Vergnügen haben werde, Sie unter uns zu sehen, wo Sie eine Ihrem Geschmack entsprechende Stellung und eine ruhige und ehrenvolle Existenz finden werden. Se. Majestät wird Ihnen alle Mittel erleichtern, deren Sie zu Ihrer Niederlassung bedürfen möchten, und ich werde mich freuen, mit Ihnen gleich nach Ihrer Ankunft in Berlin, welche ich mir zu melden bitte, deshalb persönlich Rücksprache nehmen zu können.

Genehmigen Sie etc.

(unterzeichnet:)

Fürst von Hardenberg.

So lauteten die Vorschläge, welche der König von Preußen David durch seine Räte machen ließ. Er konnte sich das Vergnügen nicht versagen, die darüber sprechenden Briefe mitzuteilen; sie waren zu ehrenvoll für ihn, um unterdrückt zu werden.

Das angeführte Hindernis, nämlich die Krankheit seiner Gattin, mußte mit der Zeit verschwinden. Es war natürlich, daß David sich von ihr, solange sie krank war, nicht trennen wollte; aber war dies der Grund, das ihm gemachte Anerbieten ganz auszuschlagen? Er konnte es vorläufig annehmen und die Wiederherstellung seiner Gattin zur Bedingung machen. Diese Entschuldigung diente also nur zum Mittel, um Zeit zu gewinnen; denn er war mit sich einig, die ihm angebotene Zuflucht nicht anzunehmen, und wollte sein Talent einer Nation nicht zu gute kommen lassen, welche sich als der erbittertste Feind seines Vaterlandes bewiesen.

Der preußische Gesandte am Hofe des Königs der Niederlande, Fürst von Hatzfeld, wollte die im Namen seines Souverains gemachten Anerbietungen mündlich unterstützen. David war aber nicht zu Hause, als er bei ihm vorfuhr. Tags darauf kam er zum Gesandten; der Fürst erinnerte ihn an die erhaltenen Briefe und sagte: „Warum wollen Sie die Einladung meines Königs nicht an-

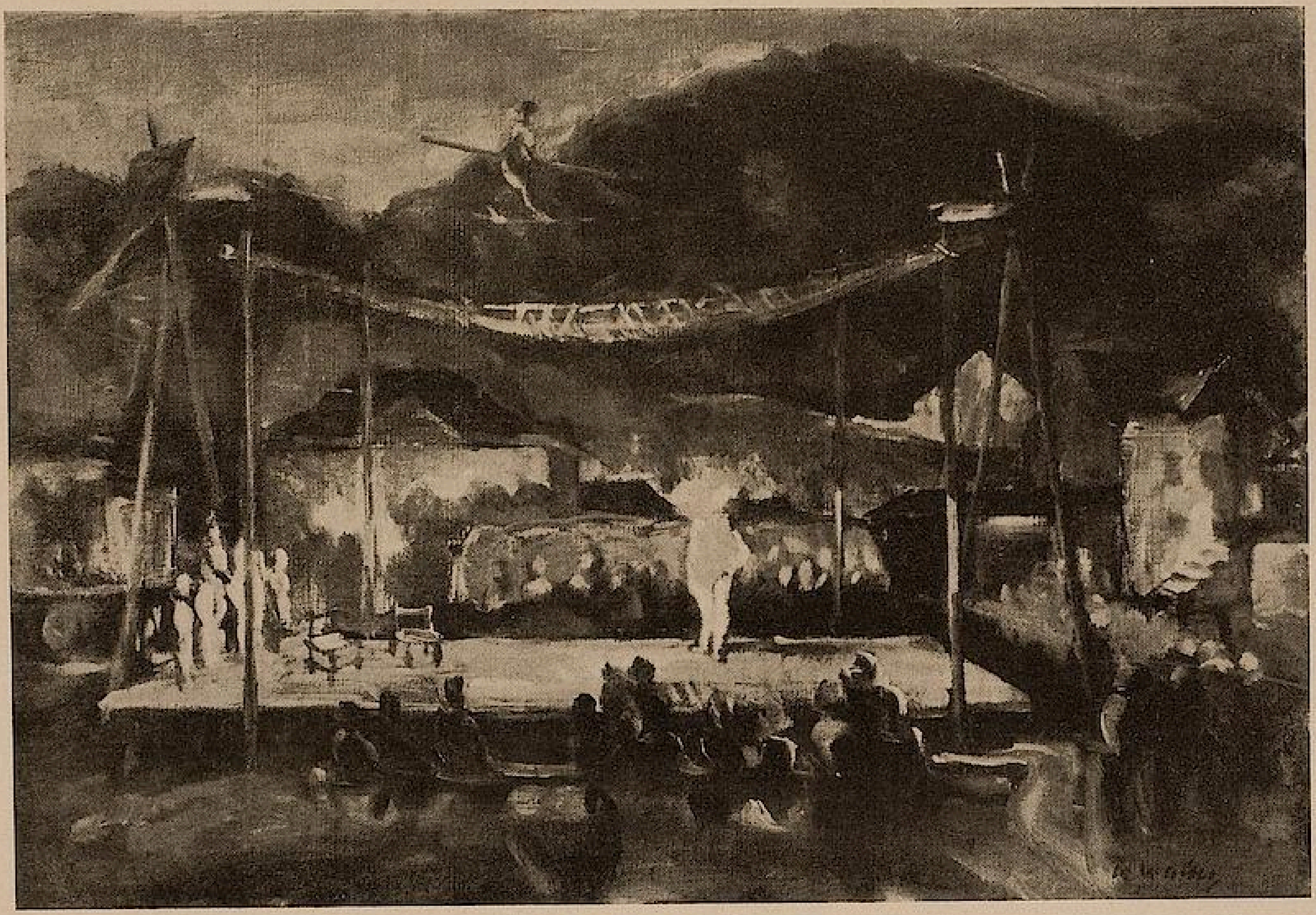
nehmen? Er legt sehr viel Wert auf Ihre Niederlassung in Berlin. Wie hoch belief sich Ihr Gehalt unter Napoleon?"

„Ich hatte 12000 Francs."

„O! der König wird Ihnen mehr geben; es ist die Absicht Sr. Majestät, Sie als Direktor der Kunst anzustellen, und Sie werden alle mit diesem Posten verbundene Vorteile und Ehren genießen; gehen Sie nach Berlin; stiften Sie dort eine Malerschule, und werden Sie Direktor derselben; die Erkenntlichkeit des Königs wird unbegrenzt sein, wenn Sie die Stelle annehmen."

„Mein hohes Alter, die Kränklichkeit meiner Frau, meine Liebe zur Unabhängigkeit, die Güte, mit welcher mich die holländische Regierung beehrt, und auf der andern Seite das Verlangen, so schmeichelhaften Wünschen zu entsprechen, sind wohl geeignet, mich in einige Verlegenheit zu setzen; ich bitte um einige Tage Bedenkzeit."

Sein Entschluß war, wie man weiß, längst gefaßt; aber ehe er eine entscheidende Antwort erteilte, wollte er doch die Gesinnungen seiner Mitverwiesenen darüber erforschen. Zwei von ihnen fragte er deshalb um Rat, zeigte ihnen die erhaltenen Briefe und erzählte ihnen die mit dem Fürsten gehabte Unterredung. Jeder derselben sprach seinem Charakter gemäß; Cambazérès munterte David zur Annahme der Stelle auf, Sieyès riet ihm das Gegenteil und sagte: „Warum wollen Sie, frei, unabhängig, geehrt und in guten Vermögensumständen, wie Sie sind, alle diese Vorzüge hier aufgeben?"



KARL WALSER, SEILTÄNZER

BESITZER: GEORG REINHART, WINTERTHUR

Dieser Rat entsprach Davids geheimen Wünschen und er befolgte ihn. Des andern Tages ging er zum Gesandten, ihm seinen Entschluß zu melden und sagte ihn: „Ich empfinde ganz den Wert der mir so ehrenvollen Güte Ihres Monarchen. Die Beweise derselben gehören zu den angenehmsten Ereignissen meines Lebens, und die Nachwelt wird den König von Preußen als Freund der Kunst und Gönner Davids in seinem Exile kennen lernen. Haben Ew. Durchlaucht die Gnade, Se. Majestät meines innigsten Dankes zu versichern. Ich bin

KARL WALSER, BLUMENVASE
BESITZER: HANS BÜHLER, WINTERTHUR

alt, schon siebenundsechzig Jahre; vergönnen mir Se. Majestät die Ruhe, deren ich mich unter einer meinen Grundsätzen angemessenen Regierung erfreue."

Die Fürstin Hatzfeld machte in Begleitung ihrer drei Töchter einen abermaligen Versuch. Sie ging zu David gerade zu einer Zeit, wo sich die Gräfin L., eine besondere Freundin des Königs, in derselben Absicht bei ihm einfand.

Die Fürstin sagte zu ihr: „Seien Sie willkommen, daß Sie Ihre Bemühungen mit den unsrigen vereinigen. Herr David ist unerschütterlich. Schildern Sie dem König seinen Widerstand und sagen Sie ihm, daß alle unsere Mühe vergeblich gewesen ist."

Endlich kam der Bruder des Königs, unter dem Namen eines Fürsten von Mansfeld, zu David und sagte ihm: „er hätte Befehl, ihn in seinem Wagen mit nach Berlin zu nehmen." Er versuchte alles Mögliche, um ihn auf der Stelle zur Reise zu bewegen.

„Nun, Herr David", sagte er zu ihm, „Sie werden endlich wohl nachgeben müssen! Entschließen Sie sich, mit mir die Reise zu machen."

Darauf wandte er sich nach dem Porträt des Generals Gerard in ganzer Figur, welches David angefangen und das sich auf der Staffelei befand. „Ich hoffe, Ihr erstes Porträt in Berlin wird das meinige sein; malen Sie mich wie diesen General; Ihre Anwesenheit wird uns erstaunliche Freude machen."

David verharrte immer fest bei seinem Entschluß."

RUDOLF GROSSMANN PASCIN IM CAFÉ DU DÔME. ZEICHNUNG

DÔMECHRONIK

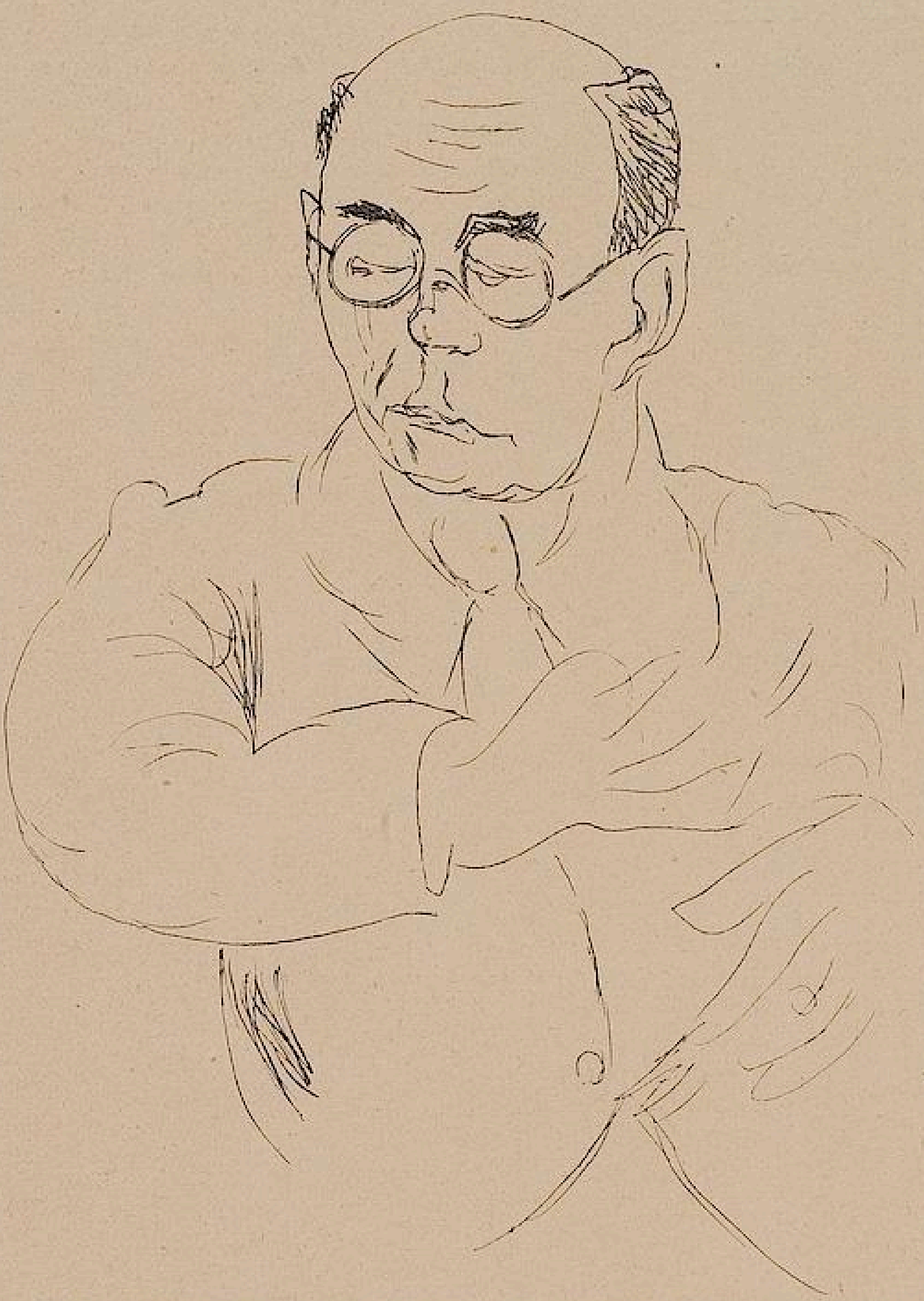
VON

RUDOLF GROSSMANN

Die Deutschen lebten in Paris ungefähr wie in einer kleinen sächsischen Provinzstadt, hatten von Frankreich keinen Schimmer, wußten nicht was ein Franzose sei und besuchten im Ganzen nur Massenveranstaltungen, worin sie untergingen wie kleine Hunde.

In einem zeichneten sich die Deutschen aus: daß sie sich allmählich der kunstgewerblich bekleideten deutschen Maljungfrau entfremdeten, die in Ermangelung anderer Vergnügungen still auf der Gitarre weiter weinte und ebenso schlecht wie erfolglos weiter malte. Unter Anleitung einer Frau Muttermilch, deren übler Kitsch von deutschen Malerinnen begeisternd auf Ansichtspostkarten verteilt wurde.

Inzwischen orientierte sich der deutsche Maler so gut seine Mittel es ihm erlaubten. Levy erstand sich einen Hosengürtel, um den Apachen zu markieren, und entdeckte für die Deutschen die Rue de la Gaité. Nun strömten die Domiers in den petit bobino, milles colonnes, la gaité. Was sie daran begeisterte, war die Erinnerung an ein Plakat von Toulouse-Lautrec. Beglotzte man eine parallel rangierte Jongleurtruppe, so glaubte unser lieber Freund Götz Seurat entdeckt zu haben. Daneben muß man feststellen, daß in der gleichen gaité Courteline gespielt wurde. Dort entzückte le vieux Cambo uns alle, ein Mann, von dem Pallenberg einen schwachen Abklatsch gibt. Das waren noch die schönen Zeiten, als Dieudonné & Co. am hellichten Tage die großen Pariser Banken ausplünderten, während die kleinen Zuhälter den Damen nur die Ohrringe aus den Ohren ausrissen. Es war der große Abend des Café du Dôme, als die Domiers sämtliche erreichbaren Gelder des Boulevard Mont Parnasse fusionierten, um sich ein Auto nach Crecy zu leisten, wo die große Schlacht gegen Bonnot und Garnier und die Dieuxdonnébanditen stattfand. Es war dies eine der gewagtesten Finanzoperationen des Dômes, aber man glaubt, daß kurz vor der Kriegserklärung 1914 die Autoschuld von vierzehn Francs von den fünfundzwanzig Mitgliedern des Dômes bereits gelöscht war. Befriedigt stellten wir bei dieser Affäre den wachsenden Einfluß Deutschlands fest, denn in der Rocktasche des von Spazierstöcken und Regenschirmen zerfetzten Bonnot fand man Stirners: „Der Einzige und sein Eigentum“. Donnerstag und Samstag abends besuchte man pflichteifrig den bal bullier. Der österreichische Römer Fiori verteilte die Freikarten, während Pascin sich heroisch weigerte, von dort seine



RUDOLF GROSSMANN, KARL EINSTEIN IM CAFÉ DU DÔME. RADIERUNG

Sujets zu beziehen. Da tanzten unter Wagnermützen bebartete Studenten aus der Provinz, während die Deutschen konsterniert über diesen Auspuff des Lebens sich zur Kegelbahn und Wahrsagerin zurückzogen, um auf den tragischen Moment zu warten, wenn eine Modistin auf eine Warenhausangestellte losging oder das Laufmädchen eines Delikateßgeschäftes einen Studenten der Zoologie vor den Bauch trat. Da wurden die Skizzenbücher gezückt und die Zukunft der deutschen Malerei vorbereitet. Und trotzdem hatte dies Leben seine erträglichen Augenblicke. Einstein behauptet, daß selbst Paris erträglich wurde, wenn man sich von Finella, einer lungenkranken Zigeunerin, dem Lieblingsmodell Rodins, Karten legen ließ. Dann fuhren Wätjen (Monsieur Otto) und Einstein (le gros Charles) mit ihren Pistons und Freundinnen auf die fortifs, wo sie in der Sonne Klimmzüge machten, die von den Freundinnen begutachtet wurden. Dann stand man im Sonnenuntergang auf den fortifs und blies die Signale der garde republicaine. Auf den fortifs erbaute man sich an den Motiven des Douaniers Rousseau, der die Malerei der pensionierten Beamten, Portiers und Offiziere zu Ehren brachte. An den gleichen fortifs, auf denen Rousseaus Ruhm wie ein mittelmäßig gezeichnetes Unkraut wuchert, scheiterte unser guter Purrmann. Dort gelang ihm nie ein Bild, weil die Pariser Jungens, die über einen gut geschulten Geschmack verfügen, ihrem beliebten Monsieur Épinard, wie sie Purrmann nannten, zur Verstärkung der Farbeffekte Straßenkot auf die Leinwand warfen. Wir alle ahnten damals nichts von Ehetragödien, als Van Dongen sich vor die elektrisch beleuchteten Étalagen setzte, um dort nachts zu malen. Er malte Friseurläden und jede Puppe hatte den Kopf seiner Frau. Das büßte er mit schweren Rechnungen auf dem Montmartre und heute soll er nochmals für seine Bilder zahlen, denn der Rechtsanwalt seiner geschiedenen Frau glaubt, daß die Bilder nicht vom Maler, sondern vom Modell erfunden wurden.

Die Kunstdebatten, ob man Impressionist sein müsse, fauve oder cubiste, klebte die Deutschen fest an das Wachstuch der Dômesofas. Der beweglichste war schließlich doch noch Götz, der es im Dôme nie länger als fünf Minuten aushielt, da er in dauernder Angst lebte, die Nägel, woran seine Bilder hingen, möchten aus der Wand rutschen, oder, da er den Schatten einer Frau zu sehen glaubte, die nur eine Beardsley-Illustration war. Dann raste er heraus auf den Boulevard, ohne sein chronisches Grinsen zu unterbrechen, das ihm als Plakat für verlegene Lebensfreude bereits zur Pflicht geworden ist. Dieses sentimentale Grinsen kolportierte unser Hesselfranz. Überall entdeckte Franz Hessel sein stilles Schwabing. Auf dem Montmartre, in der gaité au temple und an der Potsdamer Brücke.

Der unsterbliche Calembourier Götz fixierte die Stellung des landfremden Deutschen zu Paris in dem Satz: „L'avenue* sein Brot in Tränen aß", nämlich eine Kombination von Goethe und Gefräßigkeit. Da war doch unser lieber Wätjen spiritueller. Er trank nur und aß wenig und selbst in den tragischsten Momenten erhielt er sich seinen Frack, um im Tabarin die Ehre des Deutschtums zu retten. Allerdings gab es einige Deutsche, deren Seele zu viel Goethe konsumiert hatten und die pathetisch den Dôme verschmähten. Es waren dies die eher klassizistisch gerichteten Maler und Bildhauer, die eine Chartrefigur mit einer Gauguin-Photographie und einer Marées-Reproduktion zur Synthese zu bringen versuchten. Zeichnete sich der Dôme durch ungenügende Ventilation aus, so die Rotonde gegenüber durch andauerndem Luftzug. Man darf es nicht verschweigen, daß dem Dôme in der Rotonde eine erfolgreiche Konkurrenz erstand, die den Dôme völlig zugrunde richtete. Gegenüber saßen begabte Leute wie Modigliani und Utrillo, die

* Ein gutes Restaurant des Boulevard du Mont Parnasse.

RUDOLF GROSSMANN, BOIS DE BOULOGNE. FARBIGE ZEICHNUNG

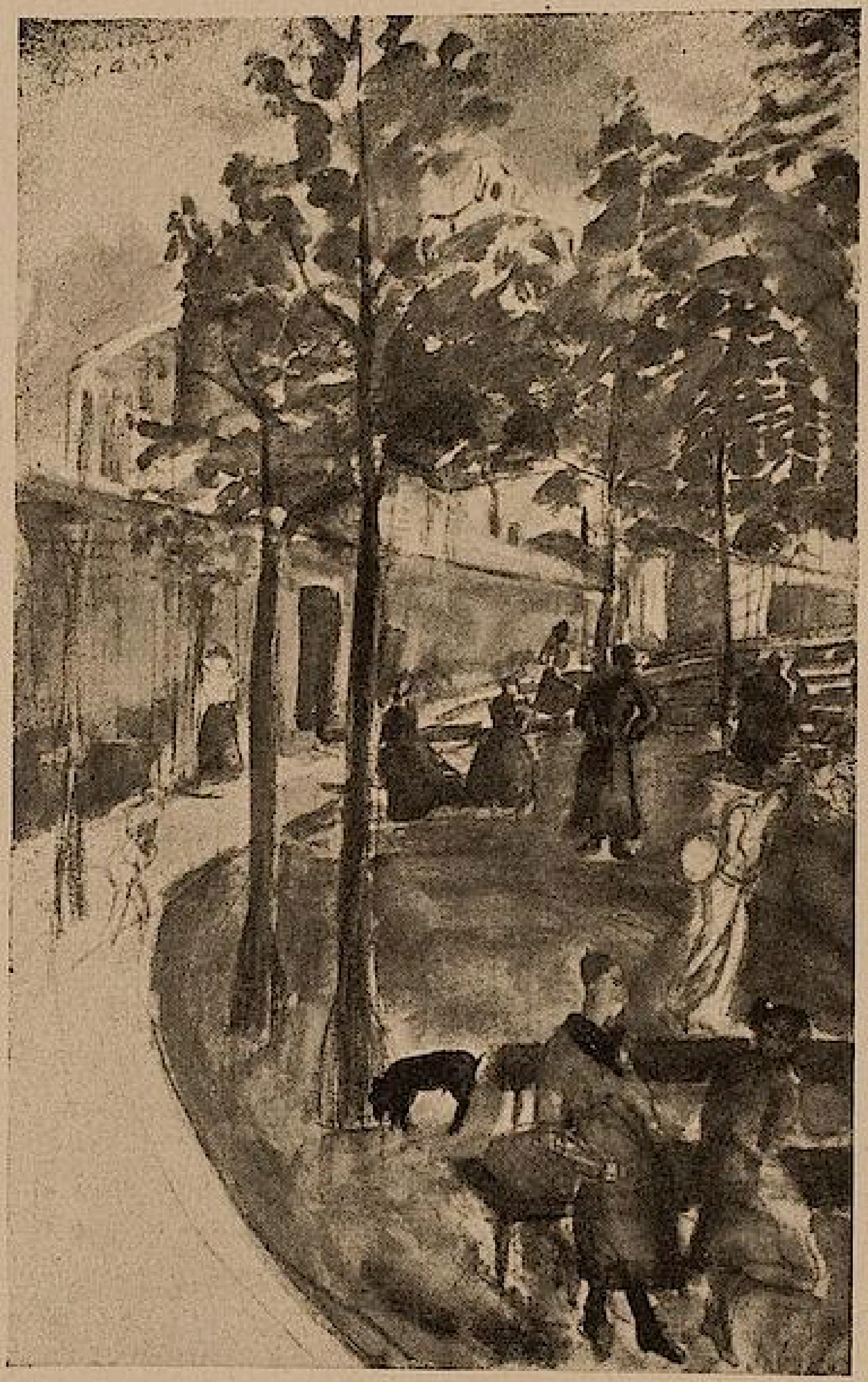
ihre heute teuer bezahlten Bilder für ein Glas Absinthe verkauften. Hörte man nachts auf dem Boulevard Mont-Parnasse stundenlang die Divina Comedia deklamieren, so wußte man, Modigliani war betrunken, sei es aus Begeisterung, sei es von wegen Hunger und Alkohol. Ein Blutsturz beschloß seinen ununterbrochenen Hunger und seine Frau schmiß sich dann zum Fenster hinaus. Dann hatte man begriffen, daß Modigliani ein bedeutender Künstler gewesen war, und seine Bilder sind heute sehr gesucht. Unvergeßlich sind die Schlägereien vor der Rotonde; dort brach das Elefantenbaby Delaunay unter den Hieben des Neffen Oskar Wildes zusammen. Und bei dieser klassischen Schlägerei wurde der Futurismus zu Boden geboxt und das Telephon zerschlagen, das Delaunay chronisch mit Marinetti verband. Dort entstanden die klassischen Bezeichnungen für Delaunays fromage mou und le pet rouge. Durch die Nacht quoll das amerikanische Französisch des Neffen: „Ich werde Frau Delaunay wie ein Brillenglas zerbrechen!"

Das war überhaupt so sympathisch an Paris, daß sämtliche Kunstgespräche in Aktion umgesetzt wurden. Vornehmlich in Trinkgelagen und Schlägereien. Das lächerliche Geschick des Futurismus wurde durch eine Prügelei bei Bernheim besiegelt. Der Futurismus wurde von Marinetti in einem Extrazug nach Paris befördert und zerplatzte an einer lächerlichen Ohrfeige. In der Ausstellung sagte Ely Nadelmann zu Marinetti vor einem Bild: „Sale Cochonnerie".

Marinetti hieb ihm eins in die Visage und eine solche Prügelei entstand, daß die Ausstellung polizeilich geräumt wurde. Denn das ist das Charakteristische in Paris, Kunst kann die öffentliche Ordnung stören, bei uns regt man sich über solche Dinge nicht auf. Als in Paris der Kampf um Futurismus und Kubismus ausgeprügelt war, besah man sich in Berlin zum ersten Male van Gogh, von dem Picasso schon sehr früh gesagt hatte: „c'est un voyou sentimentale". Man prügelte sich wohl des Kubismus wegen, aber fand trotzdem den Mut zu Bonmots. So sagte Picasso einem Neugierigen, der ihn über Kubismus interviewen wollte: „Cubisme j'en connais pas". Für die deutschen Kunsthistoriker, die bei uns nicht allzu sehr geschätzt wurden, die aber nicht bösartig waren, die sich zu dieser Zeit geschlossen auf Poussin konzentrierten und infolgedessen ihre Zeit verbrachten, sich gegenseitig wie Detektivs zu bewachen, hatte Picasso in seinem Atelier eine Schultafel mit darauf gekreideter Kubikwurzel angebracht, womit er ihnen,

ohne unnütze Worte zu verlieren, das Problem des Kubismus darstellte und den problembedürftigen Seelen der Kunstphilosophen spöttisch entgegenkam. Immerhin wuchs aus dieser Kubikwurzel eine Unmasse Literatur über Kubismus, denn viele glauben ja, wichtiger als alle Malerei sei das Geschreibe über Gemaltes und eine schlechte Formel unendlich kostbarer als ein gutes Bild.

Das war so sympathisch an Paris, man lernte auf Weltanschauung verzichten, man präzisierte sich und gewöhnte sich den lächerlichen Ehrgeiz ab, nicht immer bei Adams Ei zu beginnen. Wir waren eigentlich erstaunt, wenn wir nach Deutschland kamen und dort nie von Bildern, sondern von Richtungen hörten. Frankreich mit seiner großen Malertradition hat uns Bescheidenheit gelehrt, sodaß wir begriffen haben, einfache Handwerker zu sein ohne das Pathos eines erregten Oberlehrers.



RUDOLF GROSSMANN, BLICK AUS DEM ATELIER PICASSOS
FARBIGE ZEICHNUNG

ADOLF MENZEL, REBUSZEICHNUNG (ERSTE HÄLFTE)
IM BESITZ DES HERRN KORVETTENKAPITÄN A.D. KIESEL, BERLIN
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

ZWEI UNVERÖFFENTLICHTE REBUSZEICHNUNGEN VON ADOLF MENZEL

Die beiden hier abgebildeten Rebuszeichnungen Menzels waren weiteren Kreisen bisher unbekannt. Sie sind beide im Winter 1869—70 entstanden. Die beiden auf dieser Seite wiedergegebenen Abbildungen gehören zusammen, sie sind Teile einer sehr langen, schmalen Zeichnung, die zwischen dem r und dem General geteilt worden ist, um die Wiedergabe in einer gewissen Größe zu ermöglichen. Menzel hat die Zeichnung eines Abends angeblich sehr schnell gemacht und seiner Schwester auf den Schreibtisch gelegt. Der Text lautet: „Erinnere Jenny, daß sie über der Generalprobe bei Stern die Medea nicht vergißt." Die Notiz soll daran erinnern, daß Menzel bei der Intendanz des Schauspielhauses Karten für eine Aufführung der „Medea" mit Clara Ziegler in der Titelrolle bestellt hatte. Menzel lebte damals im Hause seiner mit dem Musikdirektor Krigar verheirateten Schwester. Jenny war die Hausdame.

ADOLF MENZEL, REBUSZEICHNUNG (ZWEITE HÄLFTE)
IM BESITZ DES HERRN KORVETTENKAPITÄN A. D. KIESEL, BERLIN
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Weniger klar ist der Sinn der zweiten Rebuszeichnung, die eines Abends am Familientisch für den Schwager, den Musikdirektor Krigar, gezeichnet worden sein soll. Der Sinn wird folgendermaßen gedeutet: „Quantzens wahre Art Flöte zu blasen.“ Der Leser wird finden, daß man bei dieser Auflösung mit der Suppenterrine, worin eine Schildkröte steckt, in Verlegenheit kommt, selbst wenn man an die Menubezeichnung denkt. Krigar hat die Zeichnung gleich an seine Nichte weitergegeben, weil diese noch nichts von Menzels Hand besaß. Die Entstehungszeit ist ebenfalls der Winter 1869—70.

ADOLF MENZEL, REBUSZEICHNUNG

IM BESITZ DES HERRN GEHEIMRAT KRIGAR-MENZEL, BERLIN
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

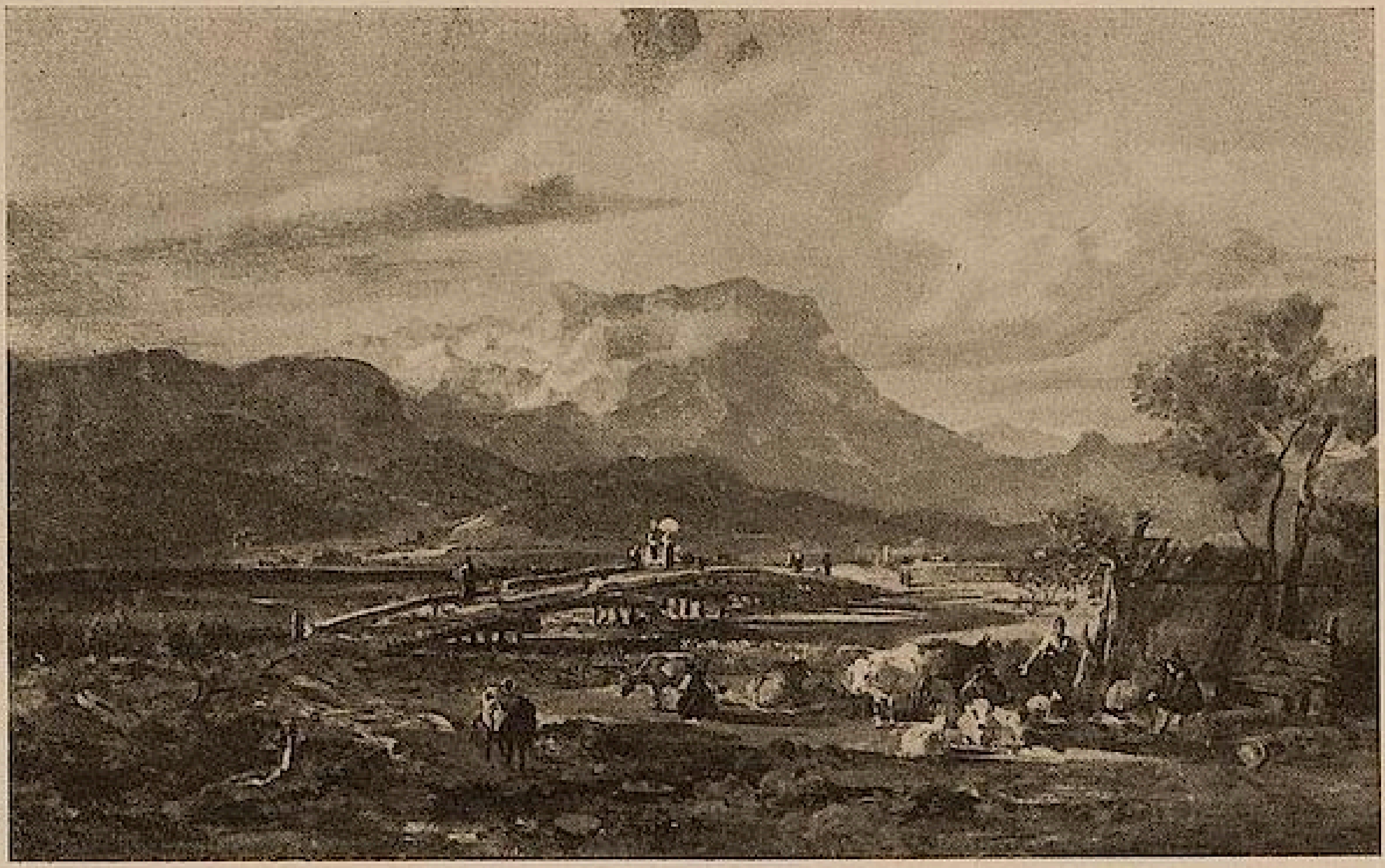
KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHNER MALEREI UNTER LUDWIG I.

Die Galerie Heinemann setzt dieses Jahr ihre retrospektive Ausstellung „Münchner Malerei des neunzehnten Jahrhunderts“ mit Glück fort. Wurde voriges Jahr Münchner Malerei um 1800 gezeigt, so umfaßt die heurige Schau im wesentlichen die Regierungszeit Ludwigs I., die Blütezeit der hohen Stilkunst und die Anfänge der modernen Landschaftsmalerei bis zum beginnenden Einfluß der Barbizon-Schule. An qualitätvollen Leistungen ist die Ausstellung nicht so reich wie die vorigjährige; aber sie scheint mir ungleich verdienstvoller und sie erwies sich für die Erforschung und Erkenntnis der Münchner Malerei als überraschend wichtig und aufschlußreich. Es war natürlich, daß von den Malern wie Cornelius und Kaulbach, von den anderen dieses Kreises nicht zu reden, nur Entwürfe und keine monumentalen Gemälde gezeigt werden konnten. Hier war auch weniger Aufschluß zu erwarten. Aber man wurde erfreut durch ein frühes Familienbildnis von Cornelius, einen Herrn v. Heißler mit Frau und Kindern darstellend aus dem Jahr 1812, das irgendwie seltsam an Runge erinnert. Die Bildnisse Stielers bestätigten, daß dieser gesuchte und geschickte Porträtist nicht schlechter und nicht besser ist als die gleichzeitigen Modeporträtisten in allen europäischen Ländern. Von dem älteren Lindenschmitt fesselte neben dem frühen und erstaunlich frischen Selbstbildnis, das schon als Leihgabe der Neuen Pinakothek bekannt ist, das in seiner Schlichtheit zwingende „Selbstbildnis mit Hund“. Die Malerfamilie Adam war mit vorzüglichen Arbeiten vertreten, unter allen Werken des fleißigen Albrecht war das Bildnis des Malers mit seinen Söhnen im Atelier von 1854 vielleicht das künstlerischste. Mehr aber noch als die Arbeiten dieses Künstlers packten einige Landschaftsstudien von Benno Adam, vor allem sein „Idyll am Comersee“, das, eines Waldmüller oder Schwind würdig, zu den sympathischsten Leistungen der deutschen Biedermeierzeit gezählt werden darf.

Überaus Waldmüllerisch — nur eben völlig in bayrischen Dialekt übertragen — mutet auch das lesende Mädchen am Fenster von Reinhard Sebastian Zimmermann an, besonders in der Behandlung des sonnenbeschienenen Blattwerks.

Eine noch viel größere Überraschung boten einige Landschaftsstudien des uns stets fesselnden Eugen N. Neureuther, die in ihrer köstlichen, vorimpressionistischen frischen Art



H. BÜRKEL, HERDE AN DER LOISACH

AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

süddeutsche Gegenstücke zu ähnlichen Arbeiten Blechens sind.

Die zünftigen Landschafter groß und klein waren auf der Ausstellung lückenlos und gut vertreten. Neben meisterlichen Arbeiten Carl Rottmanns fielen besonders kleinformatige von Zwengauer und Heinlein auf, die sich frei von jeder Schablone hielten und voll künstlerischer Hingebung an das Motiv waren. Wie immer fesselte das Temperament Poccis auch in seinen Landschaften, und man war erstaunt in verschiedenen Arbeiten Buerkels eine geradezu ideale, malerisch sehr fein empfundene Wiedergabe der oberbayrischen Voralpenlandschaft zu finden.

Am Ende der Reihe stand ein Frühwerk von Marées, die „Attacke" von 1860. Welcher Schwung, welch künstlerische Reinheit und welche Größe steckt schon in diesem Bildchen aus der Pilotyzeit, wie erhebt sich die Konzeption der Darstellung über alles Illustrative, wie es gerade in jener Zeit gepflegt wurde!

August L. Mayer.

E. N. NEUREUTHER, GARTEN IN DER KLETZERGASSE

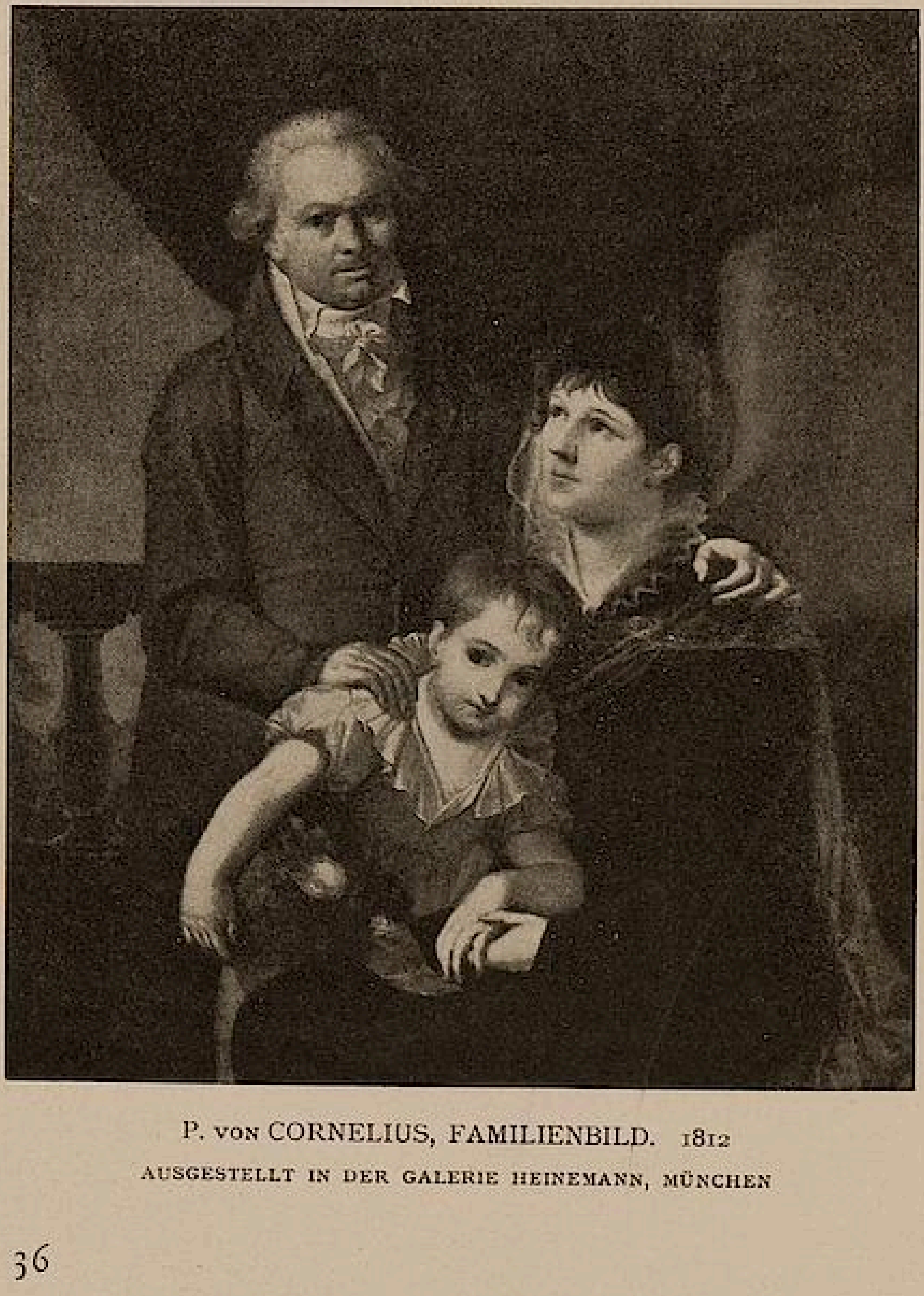
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

R. S. ZIMMERMANN, LESENDES MÄDCHEN. 1843
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

HUNDERTJÄHRIGES JUBILÄUM DER COMMETERSCHEN KUNSTHANDLUNG

Das Kunsthaus Commeter hat für Hamburg eine Bedeutung gehabt, welche weit hinausgeht über die „erfolggekrönte“ Tätigkeit einer brav und in Ehren grau gewordenen Firma, der man ihre nur dem eigenen Hause zugute gekommene Tätigkeit an einem solchen Datum ohne innere Anteilnahme bescheinigt. Denn sie ist in einer Stadt, wo kein Fürst und auch kein Patriziergeschlecht künstlerischen Bestrebungen ein dauernder Mittelpunkt je war, von lebendiger Bedeutung gewesen, ja sie war gewissermaßen die Mutter der öffentlichen Kunstsammlung. Und auch der andere Teil, der diesen Plan förderte, der Kunstverein, erhielt die entscheidenden Antriebe von den Begründern des Commeterhauses. Das waren zwei merkwürdige Menschen, verschieden in der Erscheinung, aber sehr ähnlich in Wesen und Schicksal: Ernst Harzen (geb. 1790 in Altona) schlank, lebendig-nervös, einem höheren Beamten etwa gleichend, und Johann Matthias Commeter (geb. 1791 zu Wilster in Holstein), ein breiter, vom bürgerlich-bäuerlichen Kranzbart eingerahmter Kopf. Unter der Korrektheit des Gehabens gut verborgen, müssen beide einen Schimmer jener Dämonie gehabt haben, welcher sie innerlich trennte von der tüchtigen, nüchternen, handeltreibenden Umgebung. In höherem Alter geben sie plötzlich ihre prosperierenden Geschäfte auf und gehen, erst der eine, dann der andere, einzeln nach Italien, in die Sonne, zu den Künsten und den Künstlern. Beide sterben sie dort und vermachen ihre Sammlungen, die nicht unbeträchtlich waren, der Stadt im Norden, dem eben entstandenen Museum, an dessen Gründung sie auch persönlich tapfer mitgearbeitet hatten. — Die Kunsthandlung leitete bis 1877 Commeters ehemaliger Gehilfe, W. Becker, dann übernahm sie der jetzige Inhaber, Wilhelm Suhr senior, und 1897 trat sein gleichnamiger Sohn mit in das Geschäft ein. Um die Jahrhundertwende wurde das Haus wiederum für das Kunstleben Hamburgs von Bedeutung, als in einem neuerbauten Oberlichtsaal regelmäßige Gemälde-Ausstellungen angegliedert wurden. Hier fanden die heiß umstrittenen ersten Munch-Ausstellungen statt, die Hamburger Generation von 1890 zeigte ihre Arbeiten, auch der Nachwuchs, zu dem außer dem Schreiber dieser Zeilen Nölken, Friedrichs, Rosam gehörten, trat hier zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Bald wurde der Raum zu klein, und nach einem Provisorium erbaute die Firma das große Commeterhaus, wo neben umfangreichen, streng gesichteten Gemälde Ausstellungen ganz besonders die moderne Graphik gepflegt wird. (Anton Lindner gibt im Katalogvorwort eine ausgezeichnete Darstellung von Harzens und Commeters Wirken und dem Werden der Firma.)

Die Jubiläums-Ausstellung zeigt ein Gesamtbild von fast musealer Stimmung. Sie besteht aus herrlichen Dingen, die sich in Hamburger Privatbesitz befinden und zum größten Teil durch die vermittelnde Tätigkeit des Hauses Commeter an ihre jetzigen Besitzer gekommen sind. Die unteren Säle enthalten eine reiche Sammlung Liebermannscher Bilder, von dem „Stevenstift in Leyden“ (1890) bis zu den Dar-



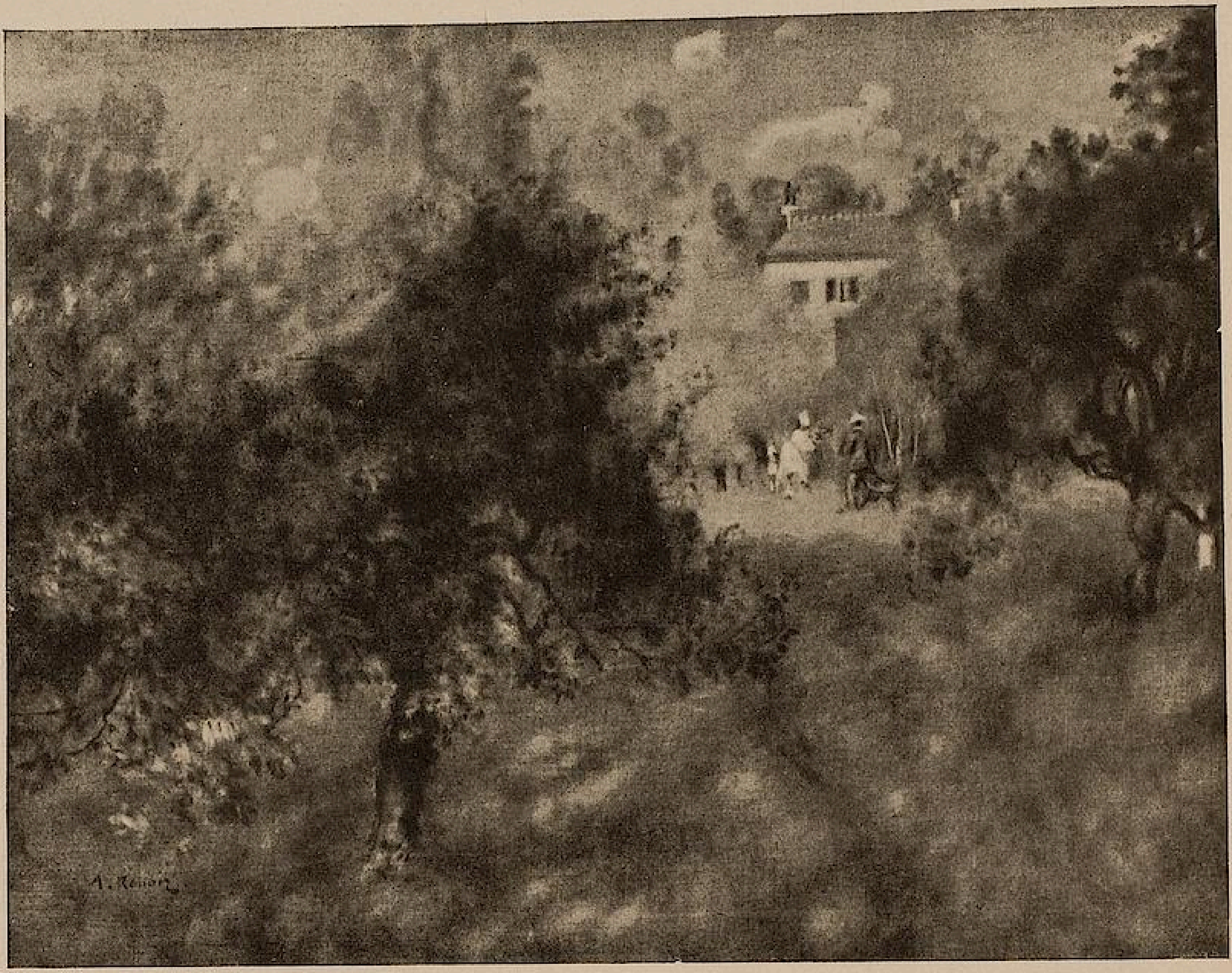
P. von CORNELIUS, FAMILIENBILD. 1812
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

ANSELM FEUERBACH, MUSIZIERENDE FRAUEN

IN DER JUBILÄUMSAUSSTELLUNG BEI COMMETER, HAMBURG

stellungen der Wannseevilla des Meisters, sowie eine Reihe Corinth und Slevogt, darunter die nervig und graziös hingeschriebene „Anna Pawlowa". Neben Böcklins herrlicher Skizze „Triton und Nereïde" — weit schöner als das große Bild — hängen acht Menzel, die aus der alten Behrensschen Sammlung bekannt sind. Doch gibt es auch eine Überraschung: ein Knabenkopf, sehr lebendig, mit breiten, bewegten Pinselstrichen gemacht und in einer grau-rosa Harmonie. Man denkt von weitem, es sei ein Corinth, ein etwas sorgfältiger freilich, aber es ist tatsächlich ein früher, sehr schöner Menzel. Unter den übrigen deutschen Bildern finden sich wundervolle Thoma, Trübner und Schuch aus der im Gesamtcharakter außerordentlich geschlossenen und qualitätreichen Sammlung Rauers. Während nun aber die Werke des Leibl-Kreises den Kunstfreund wohlbekannt anmuten, bieten die hier versammelten Feuerbachs einen sehr seltenen Anblick. Denn sie haben nichts von dem bläßlichkühlen Hauch, der seine Größe sonst leicht umwittert. Zwei musizierende Frauen sitzen im Grase, eine zarte, verwehte Baumsilhouette steht links vor verschwimmender Ferne. Das Gewand der Vorderen zeigt einen Ton, wie die Lichter in altem Portwein, Veroneser- und Lorbeergrün ergänzt den Klang. Das Bild ist mit großer, fast schon ein wenig virtuoser Beherrschung auf dunklen Bolusgrund gemalt, der rechts im Gebüsch durchschimmert. — Zwei andere Werke gehören zeitlich mit diesem zusammen: ein Damenbildnis, ebenfalls von blühendem koloristischen Reiz und ebenfalls an der Grenze des allzu Wirkungssicheren, und eine kleinere Skizze, ein Bad der Diana. Aus dem dunkelbraunen Grundton pastos herausgearbeitet, gemahnt es in der Behandlung und in der Farbe an die frühen Bilder von Marées, aus der Zeit seiner Soldatenszenen. — Diese drei Werke sind zwischen dem „Hafis" und dem „Aretino" von dem Fünfundzwanzigjährigen gemalt und stammen aus der Sammlung Kann. Vielleicht hat Feuerbach sie bei seiner plötzlichen Flucht vor den Gläubigern in seinem Pariser Atelier hinterlassen, sodaß Kann sie im dortigen Kunsthandel erworben hat. Sie sind durch Erbschaft dann nach Hamburg gelangt. —

Im Saal der französischen Bilder hängt bescheiden ein kleiner Corot. Erst dem sich versenkenden Blick offenbart er den Reichtum, den er wie hinter silbrigen Schleiern



AUGUSTE RENOIR, PARKLANDSCHAFT

IN DER JUBILÄUMSAUSSTELLUNG BEI COMMETER, HAMBURG

birgt, und unwillkürlich wandert das Auge zu jenem frühen Bild von Renoir, dem Garten, in welchem dieselbe Seele schwingt, nur daß ein wenig mattgoldene Sonne die geliebten Gräser und Blätter aufleuchten läßt, sodaß sie, fast unstofflich geworden, wie grüne Wolken Idylle und Spätsommerzeit ausdrücken. — Auf einer sonoren Wand voll Courbets brennt als Zentrum ein schlafendes Mädchen, rot drapiert, vor blauem Altmeisterhimmel. Eine höchst sinnliche, höchst courbethafte Abkömmlingin der schlankeren Bacchantinnen des Poussin. Ein Kranz von mächtigen braungrünen Felsenbildern des Meisters umgibt dieses Werk. — Monets starkes Brückenbild aus der Londoner Serie bildet einen anderen Mittelpunkt, eine sich waschende Frau von Degas bringt das Material — Pastell —, das unter andern Händen so leicht staubige. kreidige Unschönheit bekommt, zu einer köstlichen Wirkung, die an ein exotisches, unwirkliches Moos denken läßt. Zwei ernste, reiche Cézannes endlich bilden die Überleitung zur neueren Zeit, deren Zeugen — van Gogh, Munch, Hodler und Picasso — den letzten Saal mit hellem Glanze füllen.

So ehrt das Kunsthaus Commeter sich und die Hamburger Sammler mit dieser Veranstaltung, die in idealer Fassung ein Programm ausdrückt, und macht damit den Kunstfreunden der Stadt ein reiches Geschenk. F. A.-H.

STUTTGART

Die Stadt Stuttgart beherbergte in diesem Sommer die Deutsche Kunstgenossenschaft in ihrem Kunstgebäude. Das Unternehmen wurde als ein für ganz Deutschland wichtiges Kunstereignis angepriesen. Der württembergische Staatspräsident hielt eine Eröffnungsrede, die ungefähr darauf hinauslief, daß gottlob unseren Kunstbesitz kein Feind rauben könne. Bei näherer Betrachtung stellte sich heraus, daß kaum ein Dutzend von dem halben Tausend ausgestellter Werke den Anspruch erheben durften, als charakteristisch für die deutsche Kunst unserer Tage zu gelten. Statt zwei, drei urteilssichere Männer in den Ateliers herumzuschicken und die stärksten, anregendsten Leistungen zusammenzuholen, setzte man offenbar stillschweigend voraus, daß einwandfreie genossenschaftliche Gesinnung ohne weiteres für anständiges Künstlertum zuverlässige Gewähr biete und ließ es auf den Zufall der Beschickungen und die Befangenheit örtlicher Juroren ankommen. Das Ergebnis war so, daß auch nur der Versuch, im einzelnen zu werten, sinnlos wäre. Nennt man ein kleines „Münchener Kaffee" von Hans Molfenter, die „Gespenstersonate" von Heinrich Altherr, die in der Unmittelbarkeit der nicht literarischen Intuition an Munch gemahnte, und etwa noch G. W. Rößners „Frühstück im Freien", so merkt man, daß man schon am Ende ist. Über die Hunderte von Bildern aus dritter und vierter Hand ist nichts zu sagen. Die paar Sezessionisten, die zur Rechtfertigung des Titels „Deutsche Kunstausstellung" zur Mitwirkung geladen waren, hätten den Eindruck nicht zu ändern vermocht, auch wenn sie nicht ebenfalls versagt hätten. Diese Wirkung ist umso trauriger, als es bei den Transportschwierigkeiten nicht so bald möglich sein wird, den Gegenbeweis anzutreten, daß es auch heute noch so etwas wie ein künstlerisches Deutschland gibt, mit dem ernsthafte Auseinandersetzung sich lohnt.

Wichtiger ist, daß jetzt endlich für unsere staatlichen Sammlungen die rechten Männer gefunden zu sein scheinen. Über ein Jahrzehnt hatten wir eine lächerliche Vetterleswirtschaft, über die der verstorbene Dr. Hans Otto Schaller in diesen Blättern oft genug geklagt hat. Es folgte nach der Revolution die kurze, höchst geräuschvolle Episode Redslob, an die man sich nur noch schmunzelnd erinnern kann. Jetzt teilen sich Dr. Buchheit (kunst- und kulturhistorische Abteilung) und Dr. Otto Fischer (Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett) in die Leitung. Die vortreffliche Einrichtung des Neuen Schloßmuseums durch Buchheit, die Veranstaltung einer recht aufschlußreichen Ausstellung ostasiatischer Kunstwerke aus staatlichem und privatem Besitz durch Fischer (mit Unterstützung von Dr. Wilhelm-Tsingtau) bürgen als erste Leistungen für zielbewußte Regsamkeit. Die beiden Herren werden viel Energie und Rücksichtslosigkeit nötig haben, um die Sammlungen so zu säubern, zu ordnen, zu ergänzen, daß deren schwäbischer Eigentümlichkeit mit der Zeit deutsche Geltung zukommt.

Hermann Missenharter.

❋ ❋ ❋

Otto Kümmel, Die Kunst Ostasiens. Mit 168 Tafeln und 5 Textabbildungen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1921.

Die schönen japanischen Publikationen ostasiatischer Kunstwerke sind in Deutschland fast nur noch für solche Leute erreichbar, die sie ohne Schmerzen entbehren können. Die anderen, die für die ostasiatische Kunst mehr Liebe als Geld übrig haben, werden in der Auslese von chinesischen und japanischen Meisterwerken, die einer der besten deutschen Kenner in diesem kleinen Bande vereint hat, einigen Ersatz finden. Die Reproduktionen, deren Ausführung jetzt mit allen möglichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, bleiben freilich hinter jenen japanischen zurück, sie sind jedoch deshalb keineswegs ungenügend, sondern für die gegenwärtigen Verhältnisse sogar überraschend gut. Das Buch ist aber nicht etwa nur ein wohlfeiler und geringer Auszug aus den japanischen Bilderwerken. Zunächst bringt es eine stattliche Anzahl von Stücken, die man in jenen nicht findet: sie gehören der leider noch immer unzugänglichen Sammlung ostasiatischer Kunst in Berlin, deren Leiter der Verfasser und deren Begründer W. von Bode ist. Man kann sich hier davon überzeugen, daß der junge deutsche Besitz neben den berühmtesten Schätzen der Japaner mit Ehren besteht. — Indessen was dem Buche Kümmels seinen eigentümlichen Charakter und Wert gibt, ist vor allem das Prinzip, nach dem die Gegenstände ausgewählt worden sind. Für alle früheren Sammelwerke dieser Art, die japanischen nicht ausgenommen, sind neben den künstlerischen mindestens ebenso sehr historische Gesichtspunkte maßgebend gewesen. Kümmel dagegen hat sich von allen außerkünstlerischen Rücksichten frei gemacht: „nur der innere Wert der Werke, in einzelnen Fällen ihre besondere technische Meisterschaft, hat über ihre Aufnahme bestimmt." Auf diese Weise ist eine Sammlung zustande gekommen, die auch nicht ein einziges künstlerisch unbedeutendes Stück enthält. Ich kenne kein Werk, das eine so reine und hohe Vorstellung von dem besten Wesen der ostasiatischen Kunst gäbe, wie dieses bescheidene deutsche Buch. Eine künstlerische Beurteilung ist bis zu einem gewissen Grade immer subjektiv. Der Verfasser ist sich dessen auch völlig bewußt: „eine Auswahl von Kunstwerken muß durchaus persönlich und willkürlich, wird aber um so wertvoller sein, je entschiedener und offener sie ein persönliches Urteil ausdrückt." Dies ist in der Tat die Wahrheit. Ein stark ausgeprägter persönlicher Geschmack ist für eine solche Aufgabe nicht sowohl ein „notwendiges Übel", als vielmehr die Hauptbedingung für ihr Gelingen. Die objektiv besten Kunstsammlungen sind von Menschen geschaffen worden, die den Dingen nicht mit kühler Objektivität, sondern mit sehr subjektiver Neigung und Abneigung gegenüberstanden. Es wäre deshalb töricht, wenn man Kümmel einen Vorwurf daraus machen wollte, daß er an manchem vorübergegangen ist, das einen anderen besonders fesselt. Nur einen Wunsch möchte ich aussprechen, daß in einer neuen Auflage auch der Kleinplastik ein Platz eingeräumt werde; denn diese, die jetzt überhaupt nicht erscheint, ist für die ostasiatischen

Völker eigentlich bezeichnender als die große Plastik, die in der Tiefe ihres Wesens immer fremd, d. h. indisch geblieben ist. — Der begleitende Text gibt zunächst eine allgemeine Charakteristik der Eigenart und Bedeutung der ostasiatischen Kunst im Verhältnisse zu der europäischen; es wird kaum möglich sein, das Notwendige knapper und klarer zu sagen. Daß die Bemerkungen zu den Tafeln „nicht den Ehrgeiz haben, die Kunstwerke zu analysieren", ist ein Glück; denn es gibt noch immer kein besseres Mittel, dem Kunstliebhaber die Freude zu verderben, als eine wissenschaftliche Analyse. Dafür werden hier sehr sachliche und nützliche Erläuterungen der Gegenstände der Darstellungen und Angaben über die Meister geboten, auf die sich der Leser verlassen kann, was bei europäischen Bemerkungen über ostasiatische Dinge keineswegs selbstverständlich ist. Der Laie wird schwerlich ahnen, welche gründlichen und mühseligen Studien diese schlichten Erläuterungen voraussetzen. Der Verfasser nimmt zwar für sein Buch „keinerlei wissenschaftlichen Wert" in Anspruch; mir scheint aber, daß es trotzdem einen größeren besitzt als manches beleibte Werk über ostasiatische Kunst, das mit wissenschaftlichen Prätensionen auftritt.

Ernst Große.

* * *

DIE SCHWARZE LISTE

Herr L. Thormaehlen, Mitarbeiter Ludwig Justis an der Nationalgalerie, hat dem Herausgeber dieser Blätter den folgenden Brief geschrieben:

Berlin, 4. August 1921.

Sehr geehrter Herr Scheffler!

Ich habe die Ehre, Ihnen anzuzeigen, daß ich Sie im Zusammenhang mit Prof. C. Glaser bei Gelegenheit des Falls der Grönvold-Sammlung heftig angreife. (Notiz im „Vorwärts" morgen Abend.) Ich nehme an, daß es nicht bei diesem einen mal bleiben wird. Ich weiß die Ehre zu schätzen, auf Ihrer schwarzen Liste zu stehen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

L. Thormaehlen.

Weitere Anmeldungen werden gern entgegengenommen.

* * *

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Karl Scheffler: Berliner Museumskrieg. Bruno Cassirer Verlag.

Ludwig Justi: Habemus papam! Julius Bard Verlag.

Alfred Kuhn: Die neue Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. Mit 82 Abb. Delphin-Verlag, München.

Adam Müller: Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur. Drei Masken Verlag, München.

The ninth Volume of the Walpale Society 1920—1921. Edited by A. J. Finberg Oxford, University Prees, Frederick Hall.

Friedrich Nietzsche und der Zusammenbruch der Kultur von Friedrich Muckle. Verlag von Duncker & Humblot. München 1921.

Briefe Jakob Burckhardts an Gottfried und Johanna Kinkel, herausgegeben von Rud. Meyer-Kraemer. Benno Schwabe & Co., Verlag. Basel 1921.

Vincent van Gogh. Briefe an Emil Bernard und Paul Gauguin. Benno Schwabe & Co., Verlag. Basel 1921.

ZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

MAX LIEBERMANN, BILDNIS AUGUST GAULS
RADIERUNG

AUGUST GAUL †

AUS EINER ANSPRACHE MAX LIEBERMANNS

Nichts Traurigeres kann das Geschick dem Alter auferlegen, als den um fast eine Generation jüngeren Freund dahinsterben zu sehen. Und einen Mann und einen Künstler wie August Gaul, der mir seit einem viertel Jahrhundert Mitarbeiter und Kampfgenosse gewesen! Von der Gründung der Berliner Sezession an. Aber nicht nur ein treuer Kampfgenosse, er war — was uns gerade jetzt so not tut in den schweren Zeiten, die wir durchleben, — Steuermann und Lotse zugleich, um den schwankenden Nachen der Kunst, der von Stürmen und Wellen hin- und hergeworfen wird, in den sicheren Hafen zu bugsieren. Denn sein unfehlbar sicherer Instinkt ließ ihn stets das Richtige erkennen.

In unserem dahingeschiedenen Freunde war Talent und Charakter eins. Oft ist das Genie, daß die Götter dem Künstler in die Wiege legen, ein Danaergeschenk: es schwankt zwischen himmelaufjauchzend — zu Tode betrübt. Es ist der Kampf zwischen „Wollen" und „Können", jenes faustische Unbefriedigtsein, das leider nur zu oft den Künstler verzehrt, ihn aufzehrt. Ein günstiges Geschick hat Gaul davor bewahrt. Von seinem Vater, einem Steinmetzmeister, lernte er spielend und unbewußt das Handwerkliche seiner Kunst und auf dieser einzig soliden Grundlage baute er, sicher wie ein Gebäude, seine Schöpfungen auf.

Weil Gaul nur ein vollendetes Handwerk schaffen wollte, deshalb schuf er vollendete Kunstwerke: er war — ihm natürlich unbewußt — genial, und weil er genial war, war nicht die geringste Spur von „Genialischem" in ihm. Er wollte kein Übermensch sein, sondern der einfache tüchtige

Meister, wie die Dürer, die Veit Stoß und die anderen Nürnberger Künstler der Renaissance, mit denen der in dem Dörfchen Groß-Auheim, unweit Hanau Geborene auch sonst manche Ähnlichkeit hat.

Derselbe liebenswürdige Humor, der in den Elsheimers und den fränkischen Meistern lebt, lebt auch in Gauls Werken. Der gesunde Instinkt der Kinder läßt sie die Tiere an dem Hardenberg-Brunnen streicheln. Jede seiner kleinen Tierplastiken möchten wir mit zärtlicher Hand liebkosen: sie gehen uns zu Herzen, weil der Meister ihnen seine Liebe eingeflößt hat, denn nur der Geist kann Geist erzeugen. Die ruhige Größe unseres verewigten Freundes drückt jeder seiner Arbeiten, jeder Zeichnung, jedem Entwurfe seinen Stempel auf, sie gibt ihnen die Harmonie, ihren vornehmen Stil. Jede, auch die kleinste Arbeit hat Stil, Gauls Stil — ohne stilvoll zu sein; — das macht die einzige Größe unseres vollendeten Freundes.

Aber, wird man mir einwerfen, er hat ja nur Tiere geschaffen. Nimmt ihm das etwas von seinem Werte? Nicht in der Wahl des Gegenstandes, sondern nur in der Auffassung des Gegenstandes liegt die Größe des Künstlers. Was uns Gaul zu sagen hatte, legte er in seine Tiere. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben". Aber jeder wahre Künstler ist autonom, ist sein eigener Gesetzgeber, und, indem sich Gaul an dem selbstgegebenen Gesetz mit rigoroser Strenge hielt, hat er sich zu der inneren Freiheit durchgerungen, die sich in dem winzigsten Tier, das er modelliert, ebenso zeigt wie in seinem letzten, großen Werke, dem Gorilla.

Als ich den todkranken Freund vor einigen Wochen besuchte, fand ich ihn vor seinem Atelier auf einem Ruhebett liegend, die letzten Strahlen der untergehenden Septembersonne genießend. Kaum hörbar forderte er mich auf, im Atelier den Affen anzuschauen. Als ich davorstand, konnte ich mich der Tränen nicht erwehren. Der Schöpfer dieses gewaltigen Werkes sollte uns entrissen werden? Die Entwicklung eines ganzen Lebens, die Entwickelung vom Schüler zum Meister liegt darin. Die im Jahre 1897 nach der Natur modellierte Skizze wurde erst in diesem Jahre lebensgroß in Stein übertragen, und bis in die letzten Tage vor seinem Tode hat er daran gearbeitet. Zu schwach, um selbst den Meißel zu schwingen, zeichnete er seinem Gehilfen mit Bleistift auf dem Stein vor, was er wegzuhauen hätte.

Mitten auf seinem Lebenswege und auf der Höhe seines Schaffens hat die unerbittliche Parze seinen Lebensfaden abgeschnitten. Dürfen wir deshalb mit der Vorsehung hadern? Nein! Wir dürfen nicht klagen, wir müssen dankbar sein, daß sie unserem lieben Meister vergönnt hat, sich bis zum Gipfel durchzuringen.

Treu und redlich hast Du mit dem Dir anvertrautem Pfunde gewuchert. Daher durftest Du beruhigt und sanft zum ewigen Schlaf eingehen. Trauernd — nicht wehklagend — umstehen wir Deine Bahre und rufen Dir den letzten Scheidegruß zu: heut zu Deinem 53. Geburtstage, den Du nicht erleben solltest, wir sind eines großen Künstlers, eines edlen Menschen beraubt, aber Dein Werk wird bleiben zu Deinem Ruhm, uns aber als leuchtendes Vorbild eines vom idealsten Streben erfüllten Lebens!

Und nun laßt uns Abschied nehmen von dem lieben Freunde, von dem teuren Manne mit dem stolzen Worte unseres großen Dichters: „Denn er war Unser!"

OSKAR KOKOSCHKA, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN W.

Kunst und Künstler

DIE NEUEN WERKE OSKAR KOKOSCHKAS

VON

VICTOR WALLERSTEIN

Das Kokoschka-Buch von Paul Westheim schließt durch einen Zufall gleichzeitig mit einer Schaffensperiode des Künstlers ab. Das Selbstbildnis von 1917, „Die Auswanderer“ und das Gruppenporträt der „Freunde“ sind gleichsam Abschluß und Krönung der Bestrebungen, die bis in den Anfang seiner malerischen Produktion zurückreichen. Hier ist die Deutung der Psyche als Individuum und Zeiterscheinung zum Höchsten entwickelt. Die Geistigkeit des Striches und der Pinselführung beherrschen das Bild. Die Farbe, so köstlich und blütenhaft sie sein mag, ist doch nicht Ausgang für die Konzeption. Sie ist Akzidenz, Beigabe oder Ausdruck seelischer Wertigkeit. Nicht um ihrer selbst willen ist sie geschaffen. Damit ist ihre Rolle bestimmt.

Nach diesen Bildern setzt die neue Schaffensperiode Kokoschkas ein. Es folgen die Bilder: „Die Dame in Blau“, „Die Macht der Musik“ und „Eine Elblandschaft vom Atelierfenster gesehen“. (Alle drei in der Dresdner Gemäldegalerie).

Ich erinnere mich des Moments, wo Kokoschka das Problem der „Dame in Blau“ eben gelöst hatte und selig war, wie es nur ein Mann nach einem Siege sein kann. Ein neuer Organismus war entstanden; Blut, Fleisch und Knochen, alles neu. Die sinnliche Kraft und Schönheit der Materie darzustellen war ihm gelungen und diese gleichsam durch sich selbst geordnet in den Raum! Ohne die errechnete Perspektive, nur durch die vom Gefühl belebte Farbe und die Anordnung ihrer Massen. Wie die Brüste gleich Honig schimmern, wie das Blau in seinen Abstufungen die Glieder vor- und rückwärts schiebt, wie das Grün den Raum schafft, so daß der Kopf schwer zwischen den beiden Armen nach hinten sinkt! Und das Ganze von einer Harmonie, so schwebend und offen, wie sie nur die wenigen Bilder von Piero di Cosimo oder einige von Manet haben. Das

OSKAR KOKOSCHKA, DAME IN BLAU. 1918. GEMÄLDE-GALERIE DRESDEN

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN W.

Glück des Künstlers war berechtigt. Er hatte einen Anfang und Ausgang gefunden, das nächst höhere Werk war damit bereits gegeben.

Noch „Die Auswanderer", dieses bedeutendste Bild einer Generation, wie ich es zu bezeichnen wage, gehört einer anderen als der sinnlichen Welt an. Die drei Gestalten sind wie heraufbeschworene Geister, die zeugen und drohen; alles an ihnen ist unheimlich und unnahbar. Die Farbe hat symbolische Bedeutung, keine sinnliche. Der Pinselstrich modelliert nicht, sondern bewegt sich selbstgesetzlich von der Erregung der Nerven. Die Dame in Blau bedeutet in allen Punkten einen Umschwung. Als ob sich das Weltbild des Künstlers gewandelt hätte. Als ob seine Kunst und sein Leben erst jetzt in Einklang gekommen seien. Ein klares Sichzuwenden zur Pracht des Daseins und ein Durchleuchten dieser Welt mit der eigenen Persönlichkeit. Statt der spitzen Geschöpfe einer erregten Phantasie, die Gestalten einer vollen reifen Leibhaftigkeit, eine Abkehr von der wild zerfetzten Form zu einer ruhigeren und klaren Sachlichkeit.

Kokoschka baut das Programm weiter aus. Es folgt „Die Macht der Musik". Über den sachlichen Inhalt des Bildes kann man ruhig hinweggehen, denn jede Auslegung wäre Willkür. Ich weiß, wie oft dieser Titel geändert wurde. Die Posaune tönt und tönt zusammen mit der Farbe, das ist der Inhalt. Alles ist noch voller, bestimmter, entschlossen zum Stärksten, kühn, ohne jede Konzession. Das Bild hatte zuerst nur die zwei Gestalten ohne jede Beigabe. Der Blumenstengel fehlte und ebenso der dekorative braune Fleck, ein springendes Tier. Damals war das Bild noch mächtiger und größer geartet.

Im Frühjahr 1920 geht Kokoschka nach Wien, um einen Lieblingswunsch zu verwirklichen. Er will seinen alten Eltern ein eigenes Heim errichten

DIE FRAU MIT DEM SKLAVEN. 1920. BES.: RICHARD LANYI, WIEN

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN W.

und der Mann, der für sich fast ohne Bedürfnisse ist, gibt verschwenderisch für andere und dreifach, wenn es sich darum handelt, den Eltern Gutes zu erweisen. Wir müssen diesem Zufall danken, denn er spornt die etwas ins Stocken geratene Produktion. Alte Erlebnisse werden wach, Assoziationen werden lebendig, Aufgaben, die unter ganz anderen Umständen schon einmal den Künstler besessen haben, fangen an sich mit neuem Leben zu füllen. Es folgt ein Bild, das ein altes Thema mit neuem Geiste und neuer Schönheit füllt: Die „Frau mit dem Sklaven". Die gleiche Frau hat Kokoschka vor Jahren dargestellt; aber was liegt alles dazwischen. Für ihn, sein Erleben, seine Kunst, für die dargestellte Frau selbst. Zuletzt stand sie da nur wie ein Spiegelbild hinter einer reich facettierten Scheibe, unkörperlich und doch die Sehnsucht erweckend, verhalten und doch abgrundtief, als ob Schicksale in ihren Blicken ruhten. Heute ist Glanz und Pracht über ihrem reifen Körper, alles an ihr ist Verschwendung und Überschwang. Das Geheimnis hat sich enthüllt, strahlt und fließt von herrlichster Farbe. Was bei der Dame in Blau noch vortastend erreicht wurde, ist hier mit Leichtigkeit vollbracht. Der Block der Gruppe ist geschlossen und dennoch gegliedert. Die beiden Gestalten gehören eng zusammen, aber die einzelnen Teile haben durch die Farbe allein ihren fest umschriebenen Raum. Der Künstler jubelt in stolzer Freiheit des Errungenen. Nicht nur die Ganzheit, auch die neue Pracht eines Bildorganismus ist erreicht. Weniger bedeutend scheint mir ein „Kinderbildnis mit Katze" in gleicher Art gemalt, nur unruhiger, zerfetzter und ein wenig

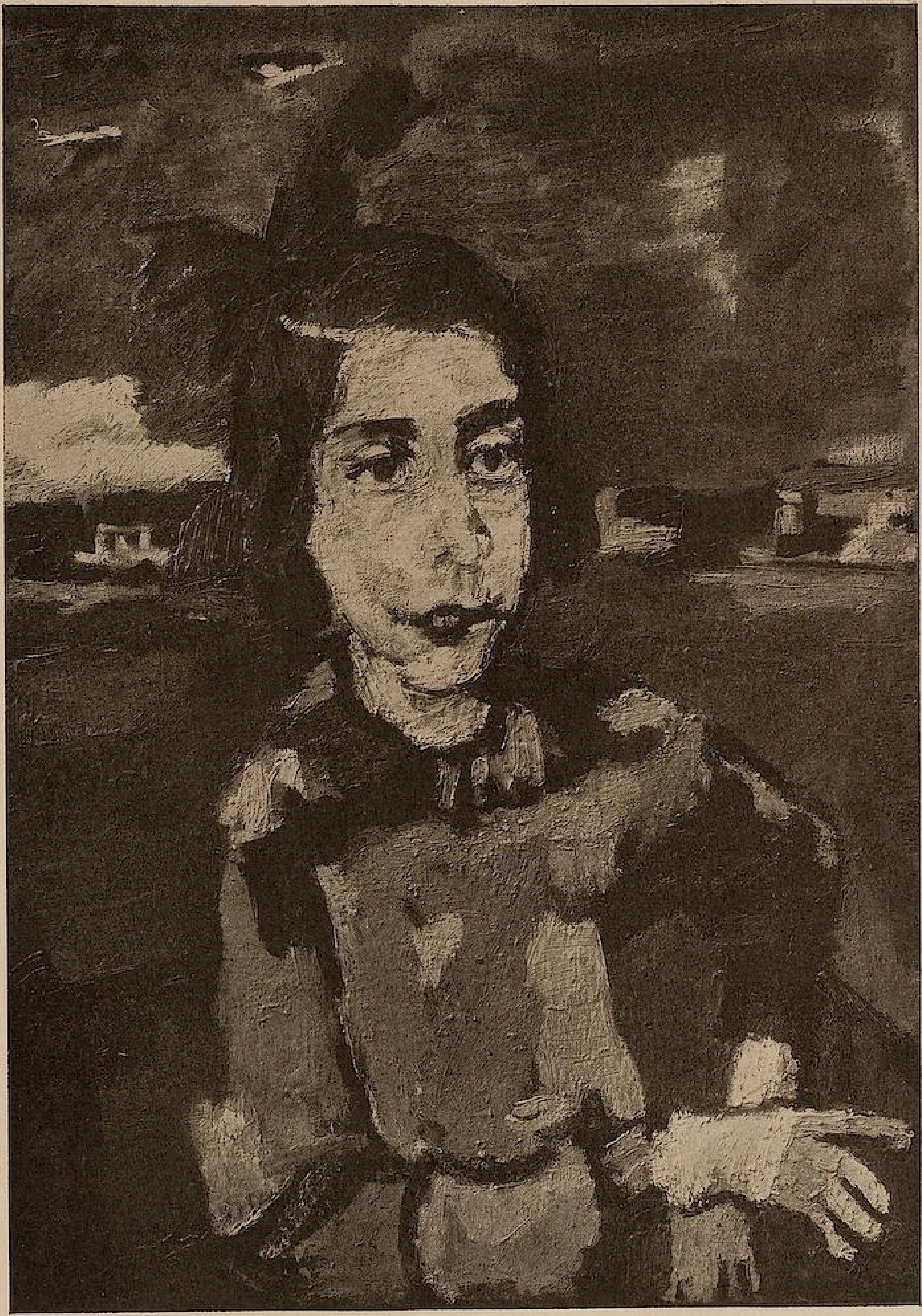
OSKAR KOKOSCHKA, DER BRUDER DES KÜNSTLERS
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN W.

zurückgreifend, aber im Ausdruck lebendig und besessen.

Neben diesen beiden Gemälden entstehen in Wien eine Reihe von Zeichnungen, die vielleicht das Bedeutendste enthalten, was Kokoschka darin bisher zu geben hatte. Es sind darunter Köpfe, meist ein und dieselbe Frau darstellend,* ein Porträt seines Bruders Bohuslav, ein Selbstbildnis und wohl als höchstes ein Porträt der alten Mutter des Buchhändlers Lanyi.

Kokoschka war immer bedeutend und persönlich in seinen Zeichnungen. Das sind andere auch. Was aber den Ausschlag gibt, — er war auch immer menschlich. Selbst in den flüchtigen Studien, den leichtest hingeschriebenen Akten seiner ersten Wiener Zeit ist er nie kühl oder gar gleichgültig. Immer ist man ergriffen von seiner Linie, sei es, daß sie die stolze Gebärde einer reifen Frau oder die rührende Gebrechlichkeit, das zarte Gerüst eines Kinderkörpers umreißt. Heute als reifer Mann ist er der Menschenmaler schlechthin. Warm ist sein Mitgefühl, grundgütig sein Blick, auch unerbittlich seine Grausamkeit, wenn es gilt, die Seele zu entblößen. Hier in diesen Zeichnungen mildert sich die Strenge und Eindringlichkeit, mit der er sonst den Menschen in die Seele schaut und er gibt der allgemeinen Stimmung Raum, die Erlebnis nach Erlebnis in ihm erzeugt. Jeder Kopf gehört einem anderen fest umgrenzten Gefühlskomplex an. Und oft liegt der eine himmelweit vom anderen entfernt. Die gleiche Frau zehnmal nebeneinander, und doch immer wieder eine andere, eine neue Gestalt und neue andere Gefühle vermittelnd. Nicht nur physiognomisch, auch technisch und formal spricht sich diese andere Einstellung aus. Gegen früher verglichen ist die Form klar, groß und meisterlich, der Strich sparsam und prägnant. In der Zeichnung seines Bruders Bohuslav gibt er die reine Jungenhaftigkeit durch eine ungebrochene Form und ruhig vibrierende Linie. Das Selbstbildnis ist mehr malerisch und sollte ursprünglich als Vorarbeit zu einem Bilde dienen. Es ist aus Flecken gebaut und schließt sich erst aus einiger Entfernung zum Ganzen. Ein vegetativer Mensch in seiner ganzen Passivität dem Schicksal gegenüber, blickt uns an. Hier, wie in dem Bildnis seines Bruders ist alles auf eine einzige Facette des Wesens konzentriert. In seiner Ganzheit aber erschließt er uns den Menschen in dem Bildnis der alten Mutter Lanyi. Hier ist Kokoschka Meister im

* Zehn der Frauenköpfe sind in Lichtdruck vervielfältigt und in einer Mappe bei Lanyi und Strache in Wien erschienen. Max Dvořak, der eben verstorbene Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität in Wien hat dieser Mappe eine Einführung, seine letzte Arbeit, gewidmet. Dann sind sechs Köpfe aus der Reihe als Lithographien bei Paul Cassirer erschienen.



OSKAR KOKOSCHKA, KINDERBILDNIS. 1921. PRIVATBESITZ, BERLIN

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN W.

höchsten Sinne. Jedem Vergleich aus vergangenen Zeiten hielte er stand, ob man an Dürers Mutter oder Zeichnungen gleicher Art von Rembrandt denkt. Dieses Blatt bleibt gleichwertig daneben bestehen. Alle holen ein allgemein Menschliches aus den unbewußten Tiefen unseres Daseins. In dieser Zeichnung ist alles schöpferische Form, sie wirkt natürlich und ist dennoch visionär. Dieser Mund, diese Augen, diese Stirn, dies alles hat mit der Form einer akademischen Anatomie nichts mehr zu schaffen. Dies alles ist persönlichste Gleichung, die ein Künstler der Natur entgegen zu setzen hat. Er schließt sie zu einem Organismus zusammen, der wieder so vielfältig angesprochen und ausgedeutet werden kann wie das Vorbild selbst.

In das laufende Jahr 1921 gehören zwei Elblandschaften, die, so prächtig und eigen sie sind, doch nichts Wesentliches zu dem Bilde, das wir von dem Künstler haben, hinzufügen können. Es sind Arbeiten, bei denen er entspannt, ausruht. Aber fast gleichzeitig mit ihnen entsteht eine an Umfang kleine, aber sehr intensive Arbeit, ein Gemälde „Mutter und Kind“, eine Art Madonna, wenn man will. Wenn die heutige Künstlergeneration die Kunst aus dem Erlebnis geschöpft, als ihr Eigenstes in Anspruch nimmt, so hat dieses Bild darin geradezu paradigmatische Bedeutung. Hier schöpft der Künstler so tief wie Erleben reicht, und wie nur bei den Großen gewahren wir plötzlich Wert, Sinn und Zusammenhang menschlicher Dinge. Mund und Augen der Mutter sprechen eine so deutliche Sprache der leidenden, müden Seele des Weibes. Dazu im Gegensatz das Kind in seiner unberührten Naturhaftigkeit! Das Ganze ein Erlebnis, das man beinahe tragisch nennen kann, und das hineinführt in den Ablauf menschlichen Geschehens. Man soll vielleicht vor farblosen Abbildungen nicht von der Farbe eines Bildes reden, aber beiläufig möchte ich erwähnen, daß es einem vor dem Bilde scheint, als schaue man in den Kelch einer Blume; so wenigstens hat sich ein junger, unbefangener Betrachter geäußert. Alle Register des höchsten Raffinements wie einer jubelnden Sinnlichkeit tönen.

Gleich nach dieser Madonna malt Kokoschka ein Kinderbildnis und faßt hier alles an Errungenschaften und Schönheiten zusammen, was sein letzter Aufschwung ihm beschert hat. Die vielen Wiener Porträt-Zeichnungen wirken mit und es gelingt ein Meisterwerk an Pracht der Farbe und Tiefe des seelischen Ausdrucks. Alles Flackernde, Kleingeformte, das noch in seinen letzten Resten zurückgeblieben war, ist verschwunden. Große, ruhige, geformte Flächen von Licht und Dunkel, Kälte und Glut herrschen. Auch hier ist Kokoschka Menschenmaler schlechthin. Nicht die Lieblichkeit, die Anmut des kleinen Wesens will er geben. Kokoschka ist Menschenmaler in tieferem Sinne. Er ergründet den seelischen Niederschlag im Auge, in den Händen, im Körpergerüst. Wir sehen plötzlich, daß diese Hände noch ein ungeformtes, unartikuliertes Gebilde sind, ohne Charakter und Fähigkeiten, daß dieses zarte Körperchen schlottert, gebrechlich und schutzbedürftig ist. Wir sehen aber auch plötzlich, wie das Auge über alle Gebrechlichkeit des Körpers hinweg aus Weiten kommt und in Weiten sieht und herrscht. Wir sehen die Güte in den Mundwinkeln und die Reinheit auf der Stirn und verstehen plötzlich, daß Kokoschka, um das alles zu malen nur das Erlebnis, nicht das Vorbild eigentlich nötig hat. Alles ist nur im allgemeinen der Form nach da; er weiß es meistens auswendig. Nur zur Konzentration für die Aufgabe braucht er das Modell. Damit er nicht vom Fenster aus die Landschaft malt, wie er selbst sagt. Aber auch dieses Malen nach dem Modell hat seine Grenzen, plötzlich stört es ihn; er hat die Gruben, nun will er in Muße und Einsamkeit das Email hineingießen. Er sucht vielleicht noch nach dem einen Ausdruck, den er in einer bestimmten Minute an dem Menschen erlebte und wartet Wochen, bis er ihm wiederkommt; dann ist das Bild über Nacht fertig. Nun steht es da, ein Wunderwerk an farbigen Pasten und voll von bannenden Kräften. Ein neuer Typus von Bildnissen ist ihm damit gelungen. Wird er sich durchsetzen?

Kokoschka hat in den letzten drei Jahren kaum ein Dutzend Bilder gemalt*. Aber mit jedem einzelnen hat er eine Stufe zu künstlerischer Freiheit und Macht erklommen. Es gibt heute viele, die nur die Werke aus seiner früheren Schaffensperiode gelten lassen wollen, das Neue aber ablehnen.

* Das große Gemälde „Saul und David“, das auf der Dresdner Ausstellung den Saal beherrschte, muß ich hier weglassen. Nach des Künstlers eigener Aussage handelt es sich um ein Bild, das halbfertig seinem Atelier entführt wurde.

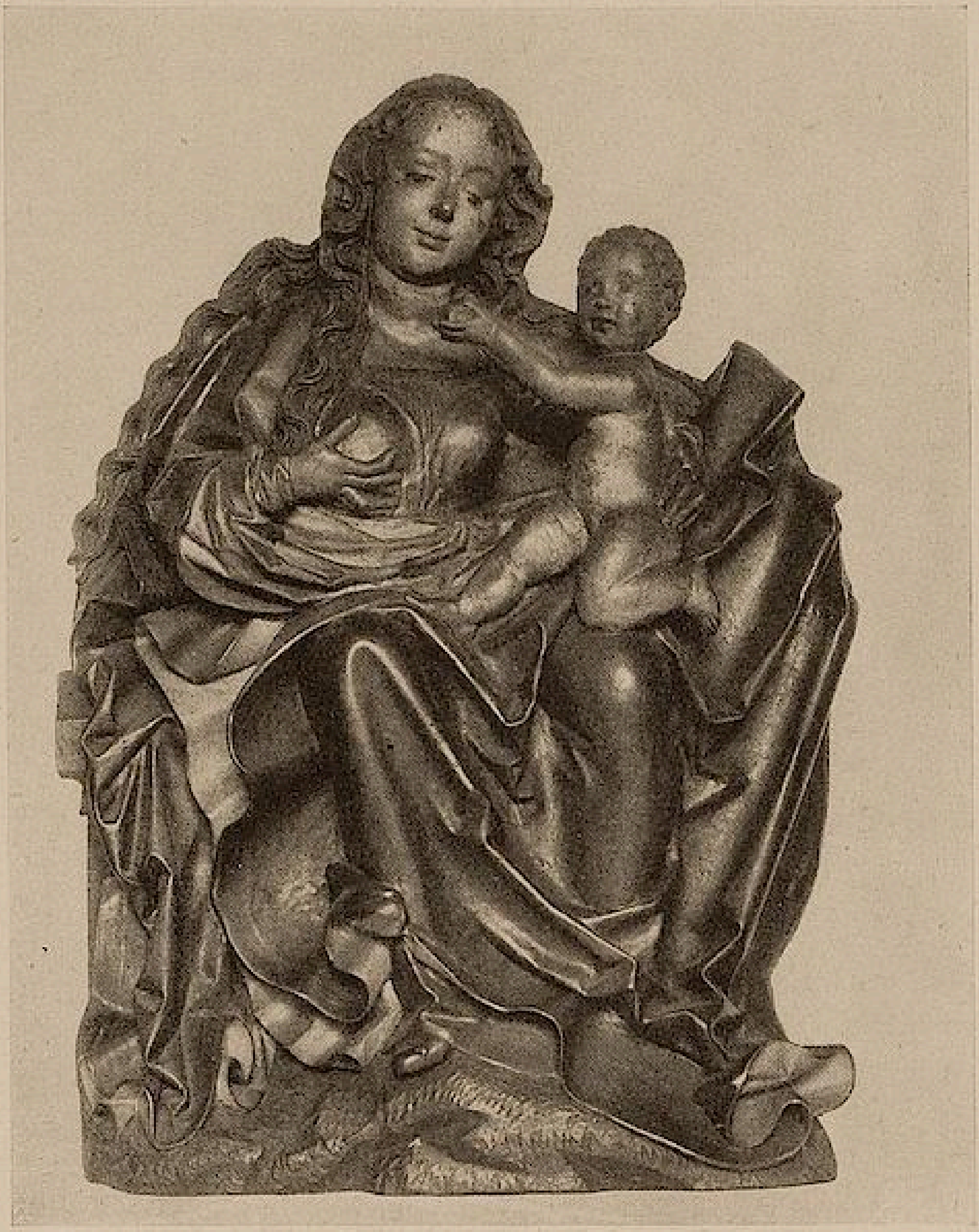
OSKAR KOKOSCHKA, ALTE FRAU. ZEICHNUNG. 1920. BES.: RICHARD LANYI, WIEN

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN W.

Man kann diesen Lobrednern des Vergangenen nur entgegenhalten, daß sich das Schaffen von Kokoschka genetisch entwickelt, ein Werk sich über dem anderen türmt und gleichzeitig mit seinen Errungenschaften im Nächsthöheren enthalten ist. So erscheint das Werk heute als ein Bau, aus dem Einzelnes nicht entfernt werden kann. Freilich waren seine Jugendwerke wie nur bei Wenigen auch Vollkommenheiten für sich, aber sie waren ärmer an Betrachtungsflächen und Angriffspunkten. Die heutigen Werke kann man ansehen von welchem Standpunkte immer, man wird stets volltönende Antwort erhalten. Kokoschka ist heute fünfunddreißig Jahre alt und er blickt auf ein Oeuvre zurück wie kein anderer seiner Generation, Aber nicht nur die Zahl gibt den Ausschlag, sondern der einheitliche Charakter und die Höhe der Kulminationen.

OSKAR KOKOSCHKA, MUTTER UND KIND. PRIVATBESITZ, BERLIN

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN W.



BAYERISCH. ERSTES VIERTEL DES 16. JAHRHUNDERTS

GOTISCHE HOLZPLASTIK
IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM IN NÜRNBERG

VON

HEINRICH HÖHN

Bis zum Herbst des vergangenen Jahres war die Sammlung der gotischen Holzbildwerke des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, aus deren Beständen einige der künstlerisch bedeutsamsten Werke hier kurz charakterisiert werden sollen, im Kirchenraum und in Nachbarräumen, die für die Aufstellung einer größeren Anzahl von Plastiken ungünstig sind, untergebracht. In der Kirche, die, wie die übrigen Bauten des 1380 begründeten Karthäuserklosters, schon 1857 für die Zwecke des Museums erworben wurden, standen die Figuren in Reihen dicht gedrängt hinter und nebeneinander und brachten sich gegenseitig mit Sicherheit um die Wirkung. Es hatte den Anschein, als ob man hier in einem Magazin sei. Es war, als sei man dazu verurteilt, hier viele ohne einen bestimmten klaren Sinn vereinte Musikinstrumente anzuhören, die willkürlich durcheinanderlärmten. Nun ist die schlimme Raumnot, unter der auch die Steinbildwerke und die Gemälde zu leiden hatten, durch einen sachlich guten, geschmackvollen Neubau, der von G. Bestelmeyer

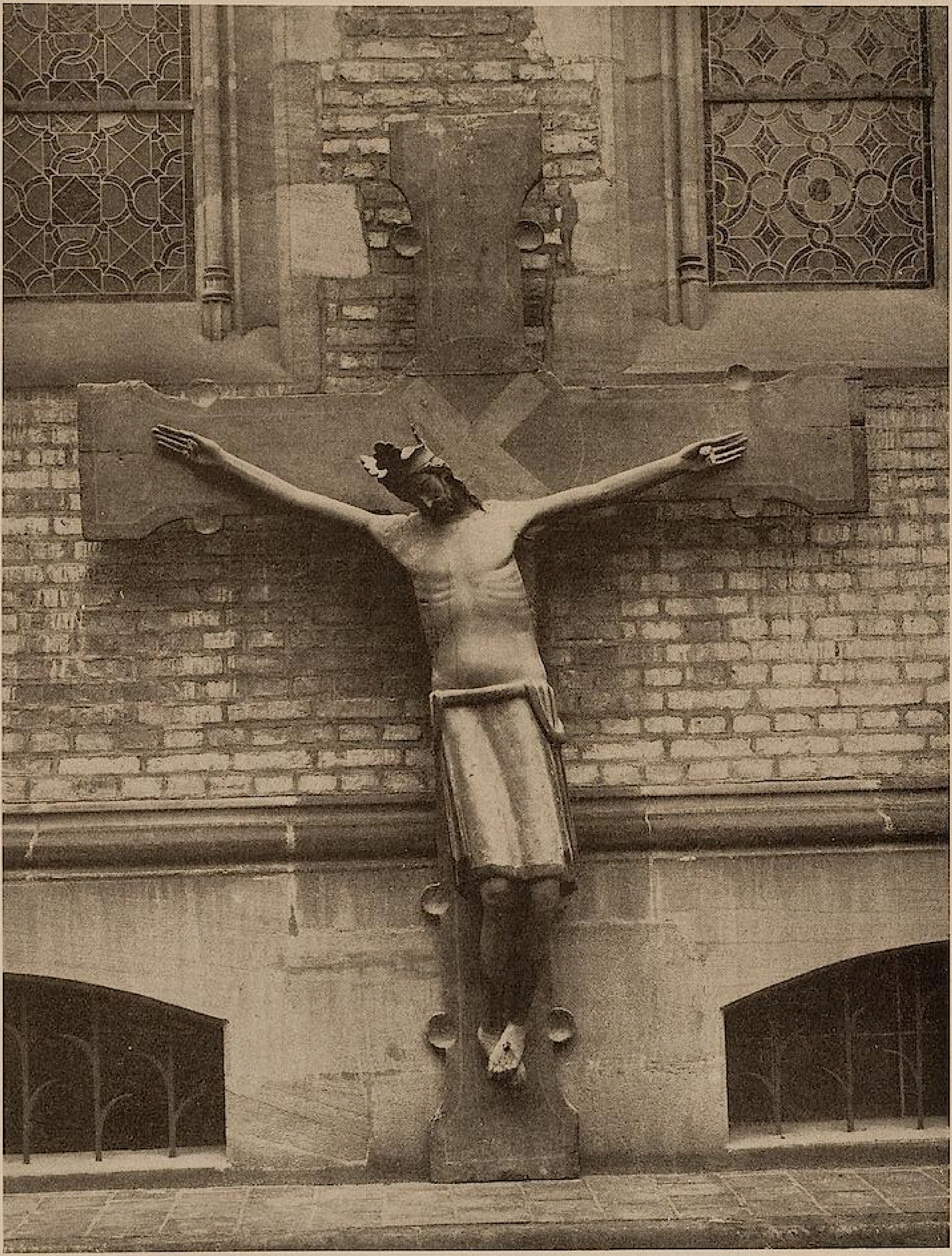
OBERDEUTSCH UM 1200

herrührt und Räume von harmonischen Maßverhältnissen und klarer Belichtung besitzt, in der Hauptsache beseitigt worden. Die Säle und die zu beiden Seiten angeschlossenen Kabinette des oberen Stockwerkes dieses Neubaues enthalten heute die edlen Gebilde deutscher Schnitzkunst und zwar zeitlich geordnet und zu einem Teil neben etwa gleichzeitigen deutschen Gemälden aufgestellt. Jetzt erst zeigt sich wirklich der bedeutende Wert der in der Arbeit vieler Jahre weiter ausgebauten Sammlung der gotischen Holzbildwerke des Museums.

Der Umstand, daß in ihr die fränkische, schwäbische und bayerische Plastik am charakteristischsten vertreten sind, gibt ihr eine gewisse innere Architektur und Geschlossenheit. Wer sich eine deutliche und lebendige Vorstellung von der Blüte namentlich fränkischer und schwäbischer Bildschnitzerei machen will, kann am Germanischen Museum nicht vorübergehen. Aber neben der fränkischen und schwäbischen und der kraftvollen und bewegungsfrohen bayerischen Holzplastik spricht hier auch die niederrheinische mit einigen erlesenen Schöpfungen ihre lebhafte, sehr kultivierte, häufig von französischem Formgeist mitbestimmte Sprache.

Der niederrheinischen Bildnerkunst gehören ein paar frühe Arbeiten von Adel und monumentaler Haltung an, von denen mehrere bis zur Eröffnung des Neubaues unter der Empore der Kirche in Dämmerung standen. Gerade die guten frühen Figuren haben die besondere Liebe unserer Generation. Aus ihnen leuchtet die bewunderungswürdige Sicherheit und bezwingende Gewalt der Gestaltung, die nur auf Grund einer Weltanschauung möglich werden kann, welche wie die des Mittelalters elementar und geistig zugleich und in ihrer Gesinnung wahrhaft gläubig und groß ist.* Voran steht unter den älteren rheinischen Figuren des Museums der Kruzifixus, der einst angeblich als Triumphkreuz in St. Maria im Kapitol in Köln sich befand und schon 1873 erworben wurde. Er muß in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein, ist also noch im Bereiche der erhabenen Schöpferkraft des deutschen Übergangsstiles, jenes Heldenzeitalters unserer Plastik, geschaffen worden. Großzügig geformt breitet der aus Lindenholz gearbeitete edle Leib des mit königlicher Krone verherrlichten Erlösers an dem überragenden Kreuz sich aus, das durch die Breite seines Stammes und seiner Arme der schlanken Gestalt einen ruhig-ernsten Untergrund gibt, der die Figur fest zusammenhält und sie dem Blick auch in einem weiten und hohen Raum nicht unscheinbar werden läßt, vielmehr bedeutsam darbietet. Die Innenzeichnung des Körpers ist nur

* Noch 1905 konnte in einem langen, in einer wissenschaftlichen Zeitschrift veröffentlichten Aufsatz über die frühgotischen Plastiken des Museums behauptet werden, daß „die Holzbildwerke des frühen Mittelalters zumeist (!) ästhetisch keinerlei Genuß gewähren können“ und daß „die Betrachtungsweise der frühmittelalterlichen Kunst meist (!) eine ausschließlich historische sein müsse“!



KÖLNISCH. ERSTE HÄLFTE DES 13. JAHRHUNDERTS

sparsam und der lange Lendenschurz von Falten nicht geteilt. Solche Einfachheit, die man früher nur zu leicht mit barbarischer Unbeholfenheit verwechselt hat, wird zu einer wichtigen Tugend, denn sie trägt, zusammen mit dem sicher geführten, milde gleitenden Umriß der ganzen Gestalt, dazu bei, der Figur, deren Kopf und Arme vom Künstler angestückt sind, die unlöslich wirkende plastische Einheit zu sichern. Die Gesichtszüge des schmalen Hauptes spiegeln das Leiden in nur

SCHWÄBISCH, UM 1200

maßvoller Andeutung wieder, allein es gelangt dadurch zu sehr sinnfälligem Ausdruck, daß der Kopf schräg nach vorn geneigt gegeben ist und das Antlitz in Schatten sinkt. Das künstlerische Leben dieser Figur, das in einem großen Sinne eigentlich Wirksame ihrer Gebärde liegt also, wie bei aller bedeutenden Plastik, nicht in sorgsam zugespitzter Charakteristik des Einzelnen, sondern im Gesamtrhythmus der Massen und Linien. Er ist von einem sehnsuchtsvollen Verlangen nach idealisierter Form eingegeben und spricht die Verklärung des erlösten Erlösers innig und mit einer erhabenen Schlichtheit aus. — Einige sitzende Madonnen der ersten und zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts versinnlichen wohl mehr noch als der feierlich ernste Kruzifixus, in dessen Formen keine Aktivität Spannung erzeugt, den Grundcharakter niederrheinischer Kunstart. Sprühendes Leben regt sich in diesen Werken, die Mutter und Kind bewegt darstellen. In dem zügigen Faltenrhythmus der Gewandung, der in groß angelegtem Wechsel von ruhigen Flächen und hohen schräg laufenden Faltengraten, die weich zwischen steil eingesenkten Tiefen stehen, wohlklingend flutet, strömt der gleiche temperamentvolle Formwille und leuchtet dieselbe ein wenig gehemmte Anmut. Jedenfalls hat man, wie schon Back annahm, den Urtyp dieser Madonnen, der in mehreren rheinischen Sammlungen wiederkehrt, in einem berühmten, verloren gegangenen Gnadenbild zu suchen. — Ganz gelöst und ohne eine Spur von Befangenheit grüßt uns niederrheinischer Formenadel und niederrheinische Anmut aus der meisterlich geschnitzten stehenden Maria der ersten Hälfte

RHEINISCH
ZWEITE HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS ERSTE HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS ERSTE HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

des fünfzehnten Jahrhunderts, die wir abbilden. In melodiehaftem Wohllaut begleiten die reichen Faltengehänge den in der linken Hüfte weich auswärts gebogenen Körper. Nur ein Künstler, der feinster Einfühlung fähig war, vermochte den Unterschied zwischen Geartung und Lagerung des dünnen, leicht in schmalen Falten fallenden Kopftuches der Muttergottes, in das das muntere Kind spielend hineingreift, und dem kräftigen, breit und schwer sich senkenden Mantel- und Kleiderstoff so deutlich zu machen. Das von sehr hoher Stirne übertürmte volle Antlitz, das von einem feinen Wellenspiel gepflegten Haupthaars umschmeichelt wird, blickt unter gesenkten Lidern verträumt vor sich hin. Dies Schnitzwerk stieg in den Bereich klarer Gestalt aus derselben lyrischen Empfindung, die die innig-schönen alten Marienlieder, die kristallenen Visionen der Mystiker und die Farbenwunder der frühen kölnischen Tafelmalerei hervorbrachte. Die frühen niederrheinischen Plastiker waren aber bei aller Anlage für die Schilderung zarten Liebreizes und für ein feuriges Lebensgefühl von idealistischer Schwungkraft sehr wohl auch des scharfen Blickes für das tatsächliche, rein persönliche Sein, für das Bildnis fähig. Das beweist in der Skulpturensammlung des Museums die bedeutende, aus Eichenholz geschnitzte, 1919 erworbene Grabfigur des 1246 verstorbenen Grafen Heinrichs III. von Sayn. Sie ist unter der Einwirkung französischer Grabplastik entstanden und hat die stattliche Größe von 2,94 Metern. Der Dargestellte drückt mit den langen, feinbeweglichen Fingern seiner Rechten dem Söhnchen den Kranz, als ein Zeichen der Belehnung, auf den von Locken umflossenen Kopf. Der bekränzte Kopf des Grafen ist getreu und mit einem fest zufassenden Realismus der Wirklichkeit nachgeformt, so daß die flachliegenden kleinen Augen, die langgezogene, spitz vorspringende Nase und das kleine Untergesicht die Häßlichkeit des langovalen Antlitzes, das einst, als die Bemalung noch erhalten war, weit unmittelbarer als heute persönliche Art spiegelte, in einer fast nüchternen Weise dem Beschauer zum Bewußtsein bringen. Aber doch ist hier keineswegs trockene Einzelberichterstattung: ein starker Sinn für die ganze blühende Fülle eines von urwüchsigem Lebensgefühl durchfluteten Menschendaseins wirkte die künstlerische Form dieses Grabmals und lieh ihr Wärme und

RHEINISCH. ERSTE HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS

geheimnisvolle Bewegtheit. Hinzukommt, daß der Künstler völlig im Geiste der durchgebildeten höfischen Kultur der Zeit und ihres betont aristokratischen Wesens empfand, und daß dadurch sein Wirklichkeitssinn wesentlich verfeinert und vom Goldglanz ritterlicher Romantik durchsonnt ward. Er stand noch auf dem festgegründeten fruchtbaren Boden einer alten großen Überlieferung und fühlte das Einzelne wie das Ganze mühelos in Eines. So, nicht nur durch einen in Übung erworbenen und geläuterten Geschmack, erklärt es sich auch, daß all die bestimmt gebildeten Einzelheiten der mit ornamentalem Sinn geordneten Haartracht, der Kleidung, der Tiere unter den Füßen und des Baldachins die monumentale Wirkung ungestört lassen und als eine festliche Zier dem großen Gesamtgefüge sich eingliedern. Man wird es immer sehr bedauern, daß neben anderen Teilen, wie zum Beispiel der linken Hand des Sohnes und der Architektur des Baldachins auch die linke Hand des Ritters, die nach einer Sitte der Zeit in das über die Brust laufende Mantelband griff, zerstört ist. Sie muß, nach den noch erhaltenen Bestandteilen der rechten Hand zu schließen, eine Meisterschöpfung gotischer Handdarstellung gewesen sein.

Als früheste Arbeit schwäbischen Ursprunges nennen wir aus dem Besitz des Museums einen Holzkruzifixus aus der Zeit um 1200. Leider fehlen Glieder der Finger, die Füße und das Kreuz. Auch ist die Bemalung erneuert. Allein selbst so noch haben Geist und Form des aus Lindenholz geschnittenen einfachen Werkes Macht über den Beschauer. Die ruhige Bildung der schlanken Gliedmaßen gewinnt, da sie nicht von einem sehr genauen Wissen um die körperliche Wirklichkeit beschwert und auf naturalistische Seitenwege gelockt wird, etwas Symbolhaftes und atmet die Milde der Erlösung von Leid und Tod. In dem erwähnten rheinischen Kruzifix wird Christus als der sieggekrönte verklärte Held gezeigt. Auch aus der schwäbischen Darstellung des Gekreuzigten leuchtet Verklärung, aber sie hat nicht die hoheitsvolle, ins Großartige gehende Gebärde der rheinischen Arbeit, sondern ist weicher und dem Schlichtmenschlichen näher. Als eine ornamentale Kostbarkeit verdient das symmetrisch gelegte Lendentuch besondere Erwähnung. — Klingt in dem eben gewürdigten Kruzifixus schon etwas von der milden lyrischen Gefühlsweise schwäbischer Kunstart an, so fand diese in der überaus köstlichen schwäbischen Maria der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, die stehend, mit dem Kind auf dem Arm, dargestellt ist, geradezu typische Krystallisierung. Sie macht einen genremäßigen Eindruck — etwa im Sinne einer feinerfundenen Idylle —, obwohl ihr Krone und Szepter (dieses ging leider verloren) eine gewisse Hoheit sichern möchten. Das ist bezeichnend für den gern ins Liebliche einlenkenden schwäbischen Formwillen. Er erlebt in dieser Verherrlichung kindlich-reiner, blumenzarter und scheuer Holdseligkeit einen seiner bezauberndsten Triumphe.

VEIT STOSS, MADONNA VOM WOHNHAUS DES KÜNSTLERS UM 1500

Von besonderer Vollendung zeugt die mit überlegenem Geschmack durchgeführte Behandlung der Gewandung. Die prangenden Massen des Mantels senken sich von den schmalen Handgelenken der Muttergottes in schweren Gehängen abwärts. Diese Faltengehänge, deren Säume in schönen Wellen schwingen, teilen, da sie in freier Symmetrie nach Volumen und Linienführung sorgsam gegeneinander ausgewogen sind, der Gesamterscheinung der Figur die feste Haltung, die Geschlossenheit, den klaren Wohllaut und den Schmuckcharakter eines guten Ornamentes mit. Wie eine Erscheinung aus den in zarten Formen und lichten Farben erstrahlenden Visionen des Mystikers Suso beglückt diese schmalschultrige Gestalt, die fern aller irdischen Schwere und Gebundenheit ganz in einem beseligendem Traum von Himmelsglück zu leben scheint.*

Wie grundverschieden voneinander das Wesen der schwäbischen und der fränkischen Plastik ist, kann man leicht studieren, wenn man von der eben gewürdigten überirdisch leichten Mariengestalt nach der im gleichen Raume und nur wenige Schritte von ihr entfernt aufgestellten Nürnberger Maria hinüberblickt, die einst die Ecke eines Hauses am Hauptmarkt schmückte. In der Nürnberger Figur beherrscht ein Geist die Form, der viel weniger musikalisch, der kräftiger, man möchte fast sagen sachlicher sich auswirkt. Ein derberes Formideal, das in den volleren, herber gezeichneten und handgreiflicher ausgestalteten Gewandmassen sowohl, als auch in dem breiten, auf kurzem Hals sitzenden Kopf der Maria und dem massigen Körper des Kindes sehr deutlich wird, hat da Gestalt gewonnen. Die Figur gehört zum Bedeutendsten, was das Museum besitzt. Der entschieden gewölbte Kopf, der leicht zur Seite sich neigt, und namentlich der am Boden schleppende Mantel und seine berauschend reichen seitlichen Faltenmassen, die gleich überreifen Trauben schwer hängen, erinnern in der Formbehandlung an Steinplastik und nehmen mit machtvoller Eindringlichkeit von unserem Gedächtnis Besitz. Denn bewunderungswürdig groß hat der Meister das Leben, das im Gewandgewoge und in dem gesund-frischen Antlitz der Maria atmet und jede Form strafft wie der neubelebte Lebenssaft Stamm und Äste eines jungen Baumes im Frühjahr, in bestimmt gegliederten Flächen, Hebungen und Senkungen und einem zügigen, bestimmt geführten Umriß, der etwa ein Oval beschreibt und von keiner irgendwie wesentlichen Ausladung unterbrochen wird, zusammengehalten. So kam hier eine Schöpfung von ruhevoller monumentaler Haltung zustande, während die schwäbische Maria zu einem lyrisch-feingliedrigen, malerisch-wechselreichen Gebilde erblühte. Einen besonderen Zauber übt die fränkische Figur noch dadurch aus, daß das alte Gold des Mantels durch die schwärzliche Patina wohlerhalten und mit magischer Gewalt hindurchstrahlt. — Eine Zeit lang hat man irrtümlich ein schönes Werk tiroler Schnitzkunst aus Tschengels

* Die Augen von Mutter und Kind bestehen aus Kupferemailplatten, die wohl spätere Zutaten sind. Die Krone ist nicht die ursprüngliche.

vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts für nürnbergische Arbeit gehalten, und noch Thode war dieser Meinung; er schrieb es dem Meister der ausgezeichneten Figuren des Deokarusaltares in der Lorenzkirche zu. Es ist die meisterhaft gestaltete Gruppe der Marienkrönung. In den musikalisch reinen und gehaltenen Bewegungen der einzelnen, vollendet geschnitzten Figuren und im Gesamtumriß der Gruppe, die man in einen Spitzbogen einbeschrieben sich denken kann, lebt noch das in der Buch- und Wandmalerei und in der Plastik des Mittelalters so lebendige Empfinden für die klar geprägte monumentale Silhouette. Bei allem Verständnis für die künstlerische Bedeutung des Umrisses sind die Figuren doch sehr kubisch gefühlt, und das gerade gehört zur Wesenseigentümlichkeit tirolischer Bildnerei. — Das Feuer des Genies entflammt die zuweilen nüchterne und kleinbürgerliche fränkische Plastik zu einem neuen, glühenderen Leben, als Veit Stoß ihrer sich bemächtigt. Der große Kruzifixus, der ehemals in der Hofhalle des Spitals zu Nürnberg angebracht war, legt als ein Beispiel unter vielen beredtes Zeugnis dafür ab. Der straff aufs Kreuz gestreckte Körper zeigt, welch genaue anatomische Kenntnisse Stoß hatte, wirkt aber darum nicht naturalistisch, denn ein ins Heroische drängender pathetischer Wille verhilft dem Bildwerk zu innerlich-großer Form und erhebt gewisse sorgfältig durchgebildete Einzelheiten, wie das vielfach gelockte, herrlich geformte Haupthaar und das schräg geschlungene, seitlich geknotete Lendentuch, zu einer ornamentalen Schönheit. — Die meisterliche Muttergottes vom Wohnhaus des Künstlers verdankt ihren hohen künstlerischen Wert demselben wundervollen Ausgleich von Natur und Idee, den Stoß in seinen besten Werken erreichte. Es mutet uns heute seltsam genug an, daß lange Zeit die weltbekannte, so akademische „Nürnberger Madonna", die zu einer nicht vollendeten Kreuzigungsgruppe gehört haben kann, in der Nähe einer solchen Arbeit noch für eine bedeutende Leistung gehalten wurde. Das erklärt sich freilich leicht daraus, daß allgemein die Überzeugung herrschte, das durch die Italiener neu aufgerichtete klassische Formideal, unter dessen Einwirkung auch der Künstler der Nürnberger Madonna stand, müsse wie für den Süden, so für den Norden Europas gelten und die nordischen Kunstwerke, die diesem Ideal möglichst nahekämen, seien die wertvollsten. Nun, wo endlich die Erkenntnis mehr und mehr die Geister ergreift, daß der Norden sein eigenes Formideal hat, das auf die ausdrucksvolle Gestaltung des von innen heraus verstandenen Charakteristischen und des Seelischen gerichtet ist und gleichberechtigt neben jenem südlichen steht, wird diese Madonna mit der allzu gefälligen schönheitelnden Geste selbst beim großen Publikum allmählich doch wohl geringer eingeschätzt werden. Übrigens hat man endlich den widersinnigen grauen Ölfarbenanstrich aus den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entfernt. Die alte Fassung, die teilweise verhältnismäßig gut erhalten nun zutage getreten ist und dem ebenso hübschen wie leeren Gesicht und den leeren Faltenbildungen immerhin einige Lebendigkeit mitteilt, würde, wenn sie tatsächlich die von vornherein beabsichtigte ist, die von verschiedener Seite geäußerte Vermutung, daß man in der Figur ein Gußmodell zu sehen habe, widerlegen. — Die Muttergottes von Stoß besitzt heute keine Farbe mehr, allein ihr hoher plastischer Wert wird durch das Fehlen der Farbe nicht berührt. Stoß hat mit Sorgsamkeit sein Bildwerk bis in die feinsten Einzelheiten hinein durchgeformt, und man kann nicht entscheiden, was gefühlter und treuer in der Arbeit ist: das lange, zierlich rieselnde Haupthaar der Maria, die Bildung der Augengegend mit den hochgewölbten Augäpfeln, die unter breiten Lidern keusch sich bergen, oder etwa die gotisch schmalen zärtlichen Hände oder der Wurf des sterngeschmückten Mantels, der bald in großen Kurven stolz einherfährt, bald zu eigenwilliger Stauung sich bäumt und lebhaft verknäult. Und das Kind, dessen winkelig abgebogene Glieder so ganz gotisch sind und das, überquellenden Lebensgeister voll, in der fest haltenden Rechten der Mutter froh sich bewegt, ist vielleicht die hervorragendste Kinderschilderung deutscher spätgotischer Holzplastik überhaupt. Maria erscheint als die gekrönte Himmelsfürstin, allein wie bezeichnend für die von neuer Lebensglut gespeiste Epoche! — das wirkliche Sein dieser Welt mischt sein erdgesättigtes Wesen in die himmlische Herrlichkeit, und man möchte glauben, so etwa könne eine junge Bürgersfrau in der täglichen Umgebung des Künstlers ausgesehen haben.

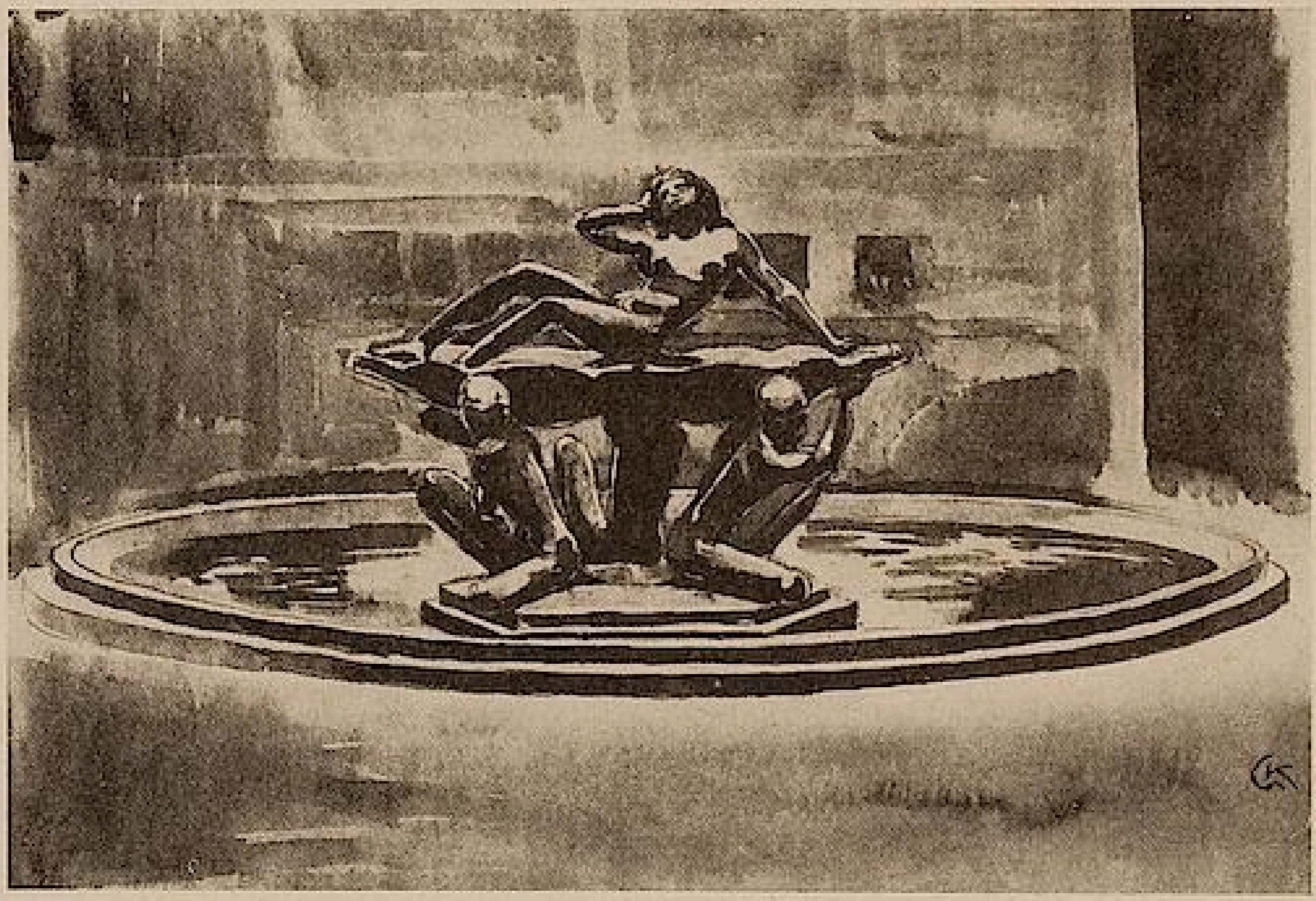
Aus der Zahl der bayerischen Bildwerke des

TIROL. ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS

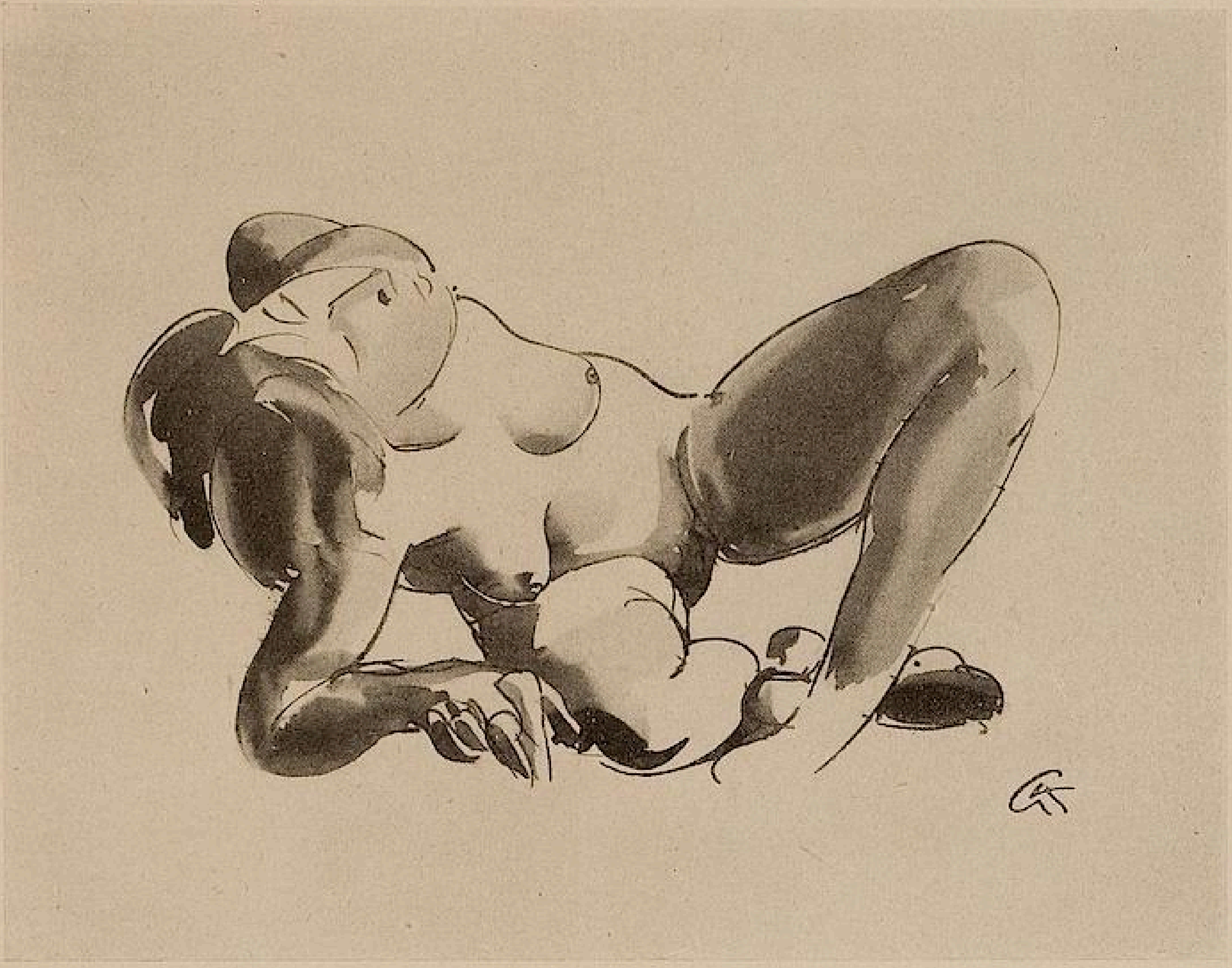
Museums sei eine sitzende Maria mit Kind aus den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts als besonders zeichnend für die fröhlichberedte kräftige Gestaltungsweise späterer bayerischer Plastik herausgegriffen. Man sieht da eine untersetzte, vollbusige Bürgersfrau mit genußfrohen Lippen und üppigem Haar, das in eiligem Wellenschlag über die Schultern gleitet. Die Bewegung des derben Kindes vollzieht sich stürmisch-lebendig, und der um die runden Kniee der Mutter sich schmiegende Mantel schießt in Schrägfalten über breite Tiefen abwärts, rollt am Boden den Saum mehrmals zu S-förmigen Bildungen und weht neben dem Rücken des Kindes wie ein Fähnchen empor. Welchen Gegensatz bildet diese lebenszugewandte, in rundlichen Formen sich äußernde, fast laute Sprache zu der träumerisch-zarten einschmeichelnden Ausdrucksweise der schwäbischen und der herben nachdenklichen Redeform der fränkischen Schnitzkunst! — Barock schon wird der frisch zupackende bayerische Gestaltungswille in der etwa um 1515 anzusetzenden ausgezeichneten Gruppe, die den ungläubigen Thomas in dem Augenblick zeigt, als er Christus die Finger in die Wunde legt. In zwei starken Kurven, die federnd steil sich aufrichten, biegen sich die beiden hochgewachsenen Gestalten gegeneinander, und je ein von oben nach unten im Bogen durchgehender Faltengrat verstärkt diese Bewegung noch. Der Mantel des Auferstandenen wogt über den Hüften, als werde er vom Wind durchwühlt, als brause in ihm der Luftzug nach, den das Herabfahren Christi vom Himmel verursachte, während der Mantel des Thomas in breitem Fluß gegen den Boden prallt, schäumt und noch einmal emporrollt. Tiefe Höhlungen stehen unmittelbar neben

behend und hoch aufspringenden Faltengraten, kleinem, zuckendem Geknitter und scharfen wogenden Säumen, so daß ein ruheloses Auf und Ab, ein feurig tanzendes Hin und Her von jähen Lichtern und satten Schatten hervorgerufen wird. Es ist gewiß nicht nur die überfließende Lust an der reichen Pracht ornamentaler Bildung, was hier den plastischen Gesamtcharakter ausmacht, sondern es ist ebensosehr die innere Erregtheit des spätgotischen Seelenzustandes und seines gluterfüllten Pathos. Mit solchen Werken typisch spätgotischer Art besann sich nordischer Formwille in nächster Nachbarschaft des aus dem Süden eingedrungenen Renaissanceideals noch einmal auf sich selbst und strahlte noch einmal, vor seinem Hinsterben um die Mitte des Jahrhunderts, wie die Sonne am Spätnachmittag hell auf. Und derartige Schöpfungen entwuchsen als seltsam üppige Wunderblüten den gleichen seelischen Voraussetzungen, aus denen Grünewalds gewaltiger Isenheimer Altar hervorging.

Welch' ein Weg der Formentwicklung von dem oberdeutschen Marienbild aus der Zeit um 1200, das wir zuletzt noch abbilden, bis zu Gestaltungen wie der Thomasgruppe! Während diese mit überlegen sicherer Anwendung aller Mittel auf entschiedenstes Gegeneinanderstellen von Höhen und Tiefen, von Hell und Dunkel, auf angespannteste Beugung der Innen- und Außenkurven, die den Bewegungsrhythmus führen, und auf malerische Zerklüftung der Masse angelegt ist, herrscht in der frühen Marienfigur die elementare Tatsache des fest in sich geschlossenen Blockes, aus dem das Werk gebildet wurde, noch durchaus vor. Nur mühsam scheint dieser Block zu beseeltem Antlitz und zu tatfroher Gebärde sich zu beleben, aber wir fühlen unmittelbar das dumpf gärende Leben, das hier zur Form sich durchringt. Und wir sehen beglückt, wie Befangenheit und naive Einfachheit im Verein mit urwüchsigem plastischem Instinkt der bildnerischen Wirkung zum Vorteil gereichen. Im Sinne byzantinischer Kunst baut die Figur streng symmetrisch sich auf, ruht sehr fest und einheitlich in sich selbst und zieht uns, je länger wir sie betrachten und mit erschauendem Blick umfühlen, durch ihren entschiedenen Willen zur Monumentalität ganz in den Bann ihrer urtümlich-mystischen Kraft.



GEORG KOLBE, BRUNNENENTWURF



GEORG KOLBE, STUDIENZEICHNUNG

GEORG KOLBE

VON

KARL SCHEFFLER

Die revolutionäre Bewegtheit der Zeit, der sich nur wenige Künstler ganz entziehen können, äußert sich in der Kunst Kolbes als eine akute Hinneigung zur expressionistischen Formstilisierung, nachdem sie sich vor zwei Jahren schon geäußert hat in einer unbedingten Förderung radikaler Kunstbestrebungen gelegentlich einer unter Kolbes Verantwortung entstandenen Ausstellung der freien Sezession. Es gibt neuere Arbeiten, mit denen der Künstler seine gewohnte sinnfällige Art der Modellierung menschlicher Körper verläßt, um die Formen mehr lehrhaft kubistisch zu zerlegen; und es gibt andere, wo die frühere Bewegungsfreude einer steilen, hieratischen Erstarrtheit gewichen ist, wo die sonst so offen heiteren Gebärden in zelebrierende Feierlichkeit gezwungen sind. Man braucht nur die Teilaufnahmen der Tanzenden auf Seite 63 mit der der weiblichen Gestalt aus diesem Jahre zu vergleichen (S. 67), um zu erkennen, zu welcher Strenge Kolbe sein bewegungsfrohes Talent zu erziehen sich bemüht, in welcher Weise er absichtsvoll einen neuen Stil sucht.

Sieht man genauer zu, so zeigt es sich freilich, daß sich die glückliche Natur Kolbes von künstlerischer Abstraktion nur bedingt zwingen läßt. Durch die strengere Stilabsicht dringt siegreich immer wieder eine angeborene Leichtigkeit und Ge-

GEORG KOLBE, LIEBESPAAR

fälligkeit und umkleidet die Tendenz mit natürlichem Charme. Kolbe ist kein Künstler, der es dauernd in einer prinzipiellen Arbeitsweise aushalten würde. Er kann sich der Zeit und ihren Bestrebungen hingeben, ja er gibt sich eigentlich immer der Zeit hin; niemals aber kann er sich eigensinnig von besonderen Bestrebungen der Zeit gefangen nehmen lassen. Denn sein künstlerisches Wesen ist nicht einseitig, sondern vielseitig, es ist nicht fanatisch, sondern konziliant. Er kann einmal, dem Drang einer geistigen Bewegung folgend, ein Stück Wegs mit Fanatikern zusammengehen, aber er wird sich immer wieder zurückfinden in die Gesellschaft des sich Ausgleichenden. Resümisten können die Fragen der Kunst in keiner Weise nur von einer Seite sehen. Kolbe aber ist, seinem ganzen Wesen nach, ein Resümist.

Darum ist es auch nicht leicht seine Begabung zu fassen und zu bestimmen. Er ist vielfältig, ist nach vielen Seiten orientiert, hat sich rings in der Kunst umgesehen, hat alles geprüft und das Beste behalten. Ein Klassizistenzug ist in seiner Form und auch etwas leicht Barockes, er ist ein Zögling Roms und ein williger Schüler Rodins, er liebt gleichermaßen die Richtigkeit der Konstruktion und das Malerische der Oberflächen. Freiwillig hat er auf vielen Schülerbänken gesessen und die Fähigkeit entwickelt das Wesentliche der Lehre zu erkennen und zu verwerten. Ohne dabei an Persönlichkeit einzubüßen. Im Gegenteil: diese Art eine ganze Zeit zu resümieren ist recht eigentlich seine Lebensaufgabe, macht seine Persönlichkeit aus. Kolbes Resümieren ist gestaltend und produktiv. Nichts ist er weniger als ein Abseitiger, er ist weder heftig noch absonderlich; vielmehr ist er in hohem Maße normal, er ist eines der am besten ausbalancierten Talente der Zeit. Damit ist schon gesagt, daß hier ein Künstler von ungewöhnlichen rezeptiven Fähigkeiten und von feinem Kunstverstand lebt. Das Arbeiten Kolbes wird nicht bestimmt von einem sehr persönlichen Sehzwang oder von einer die Persönlichkeit ganz ausfüllenden Leidenschaft, sein Verhältnis zur Natur ist nicht elementar, ist nicht einmal ganz unmittelbar, denn er sieht die Erscheinungen wie durch das Medium alter und neuer Kunst; seine Werke werden um so besser, je mehr Erfahrungen er sammelt, je lebendiger er resümiert. Das bringt in seine Arbeiten ein schönes Gleichmaß. Er ist einer jener Künstler, die eigentlich nichts schlecht machen und die von der Höhe des einmal erreichten Könnens nicht wieder herabsteigen, weil sie innerlich Niveau haben.

Darum kann Kolbes Kunst auch heiter sein, leicht und gefällig und doch im handwerklichen Sinne ernst bleiben. Sie ist ein Kind innerer Ruhe. Von Krampf und Qual bleibt dieser Bildhauer verschont, er vergewaltigt sich nie über einen bestimmten Punkt hinaus, während er sich

GEORG KOLBE, TÄNZERIN

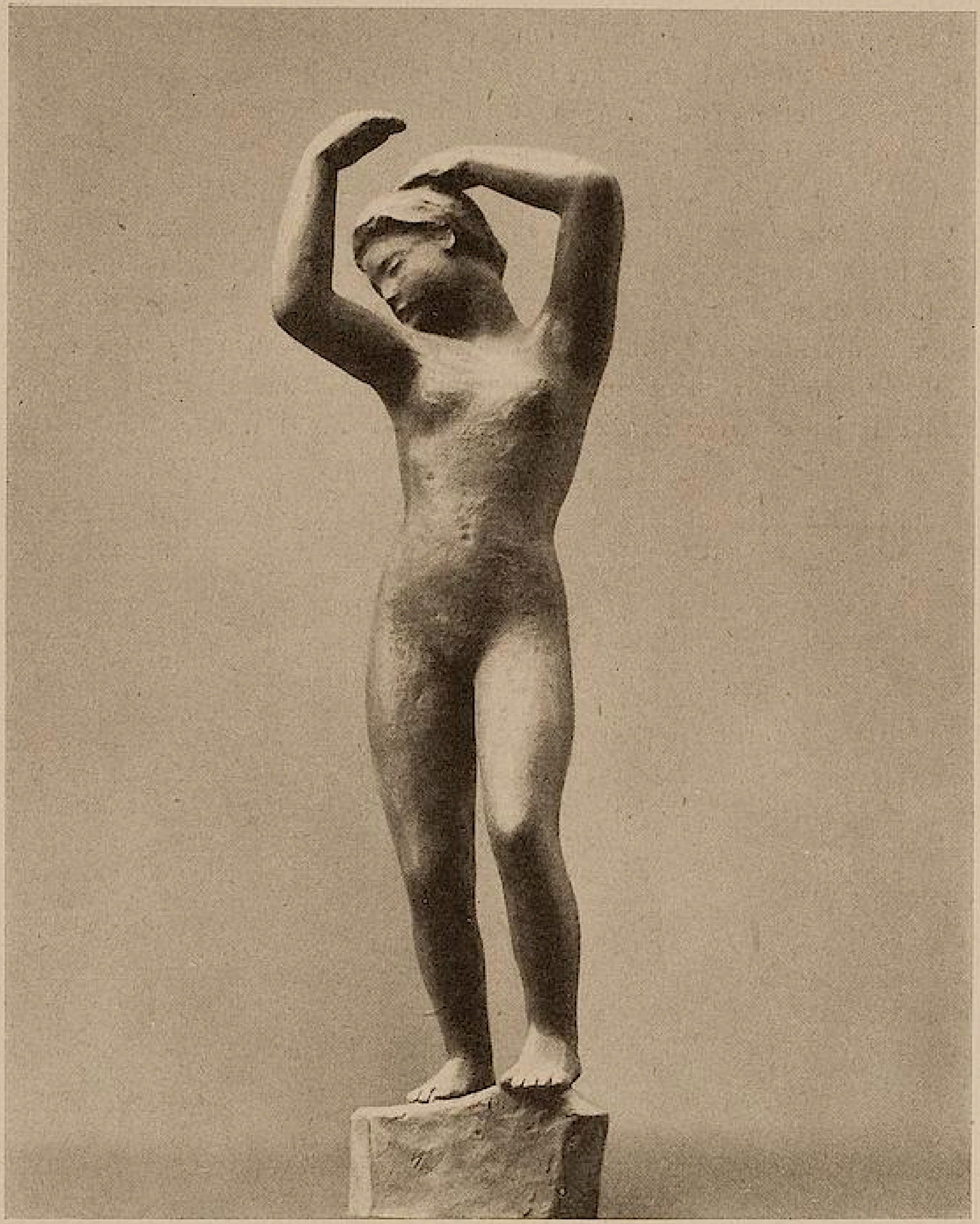
unermüdlich doch um das Endgültige müht. Der Kunstfreund begreift ohne Mühe die Güte der Kolbeschen Plastik, aber er findet die Analyse nicht leicht. Er fragt ziemlich ratlos: wohin gehört dieser Bildhauer? wer sind seine Genossen? Die Antwort kann nur lauten: er gehört zu allen, zu Rodin und ein wenig auch zu Maillol, zu Hildebrand, Tuaillon, ein wenig zu Begas und zu vielen neben ihm lebenden Kollegen, Bildhauern und Malern. Zu Europa und Indien. Keinem Anreger aber gehört er zu eng und zu unbedingt an. Denn dieses eben, es sei nochmals gesagt, ist seine Eigenart: die Bestrebungen einer ganzen Zeit in einer heiter vornehmen Weise zusammenzufassen.

GEORG KOLBE, TÄNZERIN

Das sind nicht Bedingungen, um einen Bahner neuer Möglichkeiten in der Plastik zu schaffen. Aber es ist der Weg zu einer edlen, wohllautenden Kunst, die Niveau hat. In folgerichtiger Arbeit und mit nie erlahmender Selbstkritik hat Kolbe im Laufe der letzten zwanzig Jahre als Künstler Haltung gewonnen und bewahrt. Seine Arbeiten haben stets eine gewisse Höhe, sie alle haben, ohne eruptiv genial hervorzutreten, Züge des Meisterlichen, und sie enthalten Werte, die der Zeit Widerstand leisten werden. Neben ihrem künstlerischen Wert ist ihnen aber auch viel menschliche Lieblichkeit eigen, so daß sie sich beim Betrachter einschmeicheln. Weswegen sie nicht nur den Künstlern, sondern auch dem Publikum ge-

fallen. Kolbe ist nicht nur ein guter, er ist auch einer der erfolgreichsten Bildhauer.

In seiner Natur ist etwas Tänzerisches. Bewegung und Bewegungslust drückt er am liebsten aus. Und wenn er statuarische Ruhe gibt, so ist auch sie geschmeidig und voller Sprungbereitschaft. Seine Kunst ist eine Verherrlichung be-



GEORG KOLBE, BADENDE

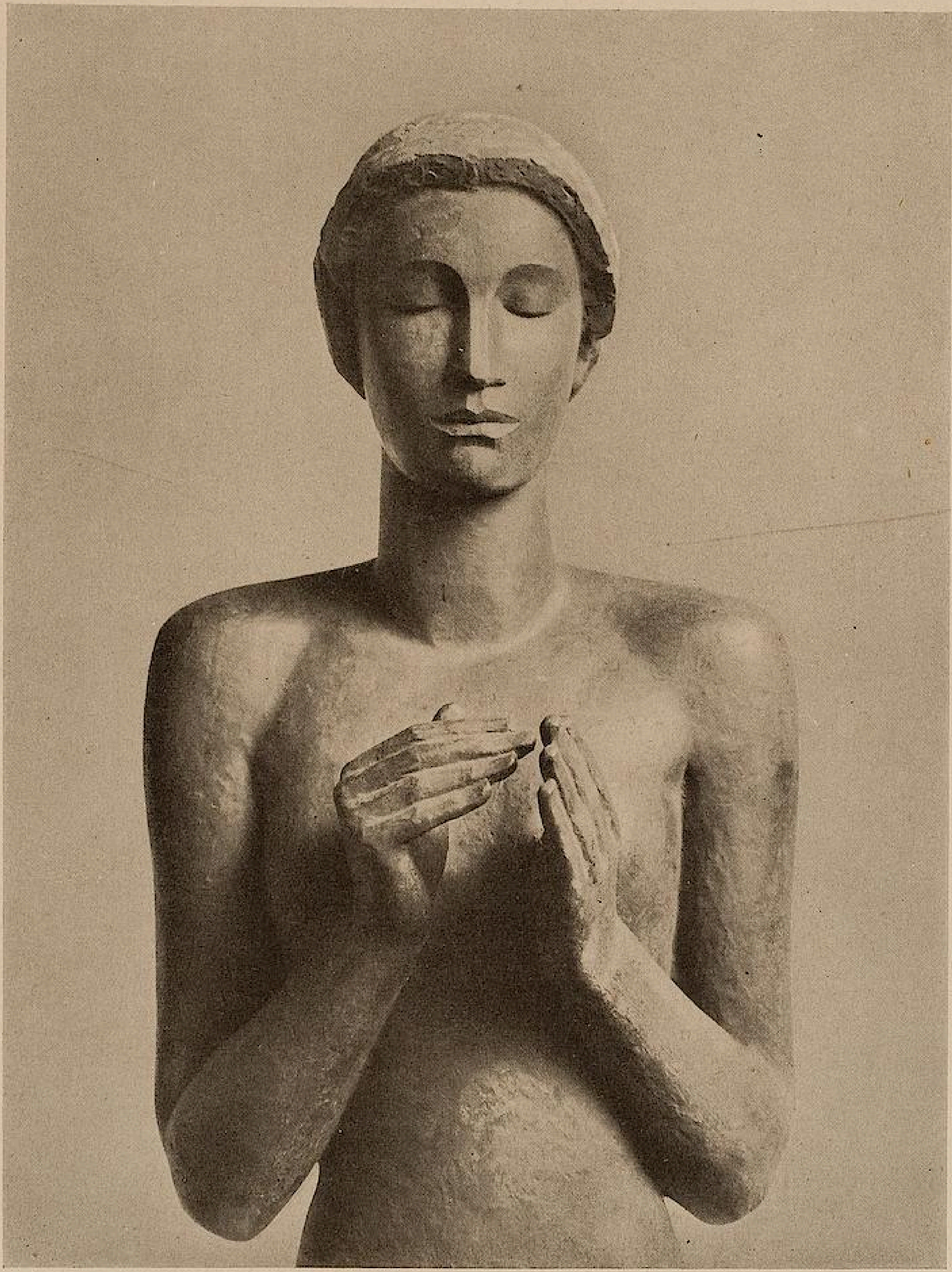
weglicher Schlankheit. Er modelliert schlanke Jünglinge und Mädchen, tanzselig alle bis in die Zehen und Fingerspitzen. Und von da ist es nur ein Schritt bis zur Darstellung des Tanzes selbst, der tanzartig wirbelnden, ekstatisch die Arme breitenden und die Beine hebenden Bewegung. Kolbe liebt, trotzdem er neuerdings gern statuarische Ruhe im Sinne Hallers und Fioris darstellt, vor allem die offenen Formen. Und er versteht es auch, ohne aufdringlichen Parallelismus, ohne verstimmend absichtsvoll zu komponieren, die vom Körper hier gelösten Glieder so gut künstlerisch zu organisieren, daß selbst bei ganz offenen Darstellungen der Eindruck plastischer Geschlossenheit erhalten bleibt. Des Hilfsmittels, das Lehmbruck noch gelegentlich angewandt hat, das Rodin gern anwandte, wenn er einen unbequemen Arm einfach wegschlug, bedarf er nicht. Um seine bewegtesten Figuren kann man herumgehen, ohne auf Gewaltsamkeiten und tote Ansichten zu stoßen. Er hat ein ausgesprochenes Talent für die den Betrachter gleichsam umarmende Form. Er zwingt diesen nahe an

seine Figuren heran, weil ihnen das Bestreben innewohnt, den Betrachter zu sich hinzuziehen. Und nicht nur die positiven Formen sind schön, sondern auch die negativen, das heißt, die Formen, die der ausgesparte Raum ringsumher bildet.

Es gibt eine lange Reihe weiblicher Figuren von Kolbe, die kniend, kauernd oder tanzend sich ihres Gliedergefühls freuen, die „rhythmisch ihr Gebein geordnet" haben, ohne daß peinlich ein Kompositionsgesetz sichtbar würde. Elementare Ursprünglichkeit darf man freilich nicht suchen. Das Plastische ist nicht aus dem innersten Menschengefühl gekommen (wie etwa bei Barlach) oder aus dem Gesetz des Organismus (wie bei Gaul), es wirkt nicht wie das Ergebnis eines Impulses oder einer Notwendigkeit. Es ist in Kolbes Kunst etwas viel – Kunst. Die Figuren drehen und winden sich etwas zu geschmeidig, sie spielen zu gymnastisch mit ihrem Körper, sie haben etwas viel Pikanterie. Und genau dasselbe, was diese Figuren mit den offenen Bewegungen zuviel an bravouröser Aufgelöstheit haben, das haben jene neuen Statuen, die in absichtlich steiler Ruhe dastehen, zuviel an „Enveloppé", an Stilabsicht. Auf diesem Punkt wird es sichtbar, daß Kolbe, so oder so, virtuos arbeitet. Er ist sehr wirkungssicher.

Die Sicherheit des Resümisten verführt ihn dazu. Kolbe arbeitet mit bewunderungswürdiger Bravour und Präzision; und mit Freude an dieser Präzision. Er behandelt die Oberflächen mit überlegener Gewandheit. Seine Technik hat Charme, ohne aber jemals im üblen Sinne gefällig oder gar süßlich zu werden. Kolbe läßt sich nicht von seiner Geschicklichkeit verführen, die Grenzen eines strengen Kunstgefühls zu überschreiten. Er ist ein Künstler, der in jeder Weise Maß hält, und der aus dem Maßhalten sein Bestes gewinnt. Ein gutes Zeichen für ihn ist, daß über allen seinen Ge-

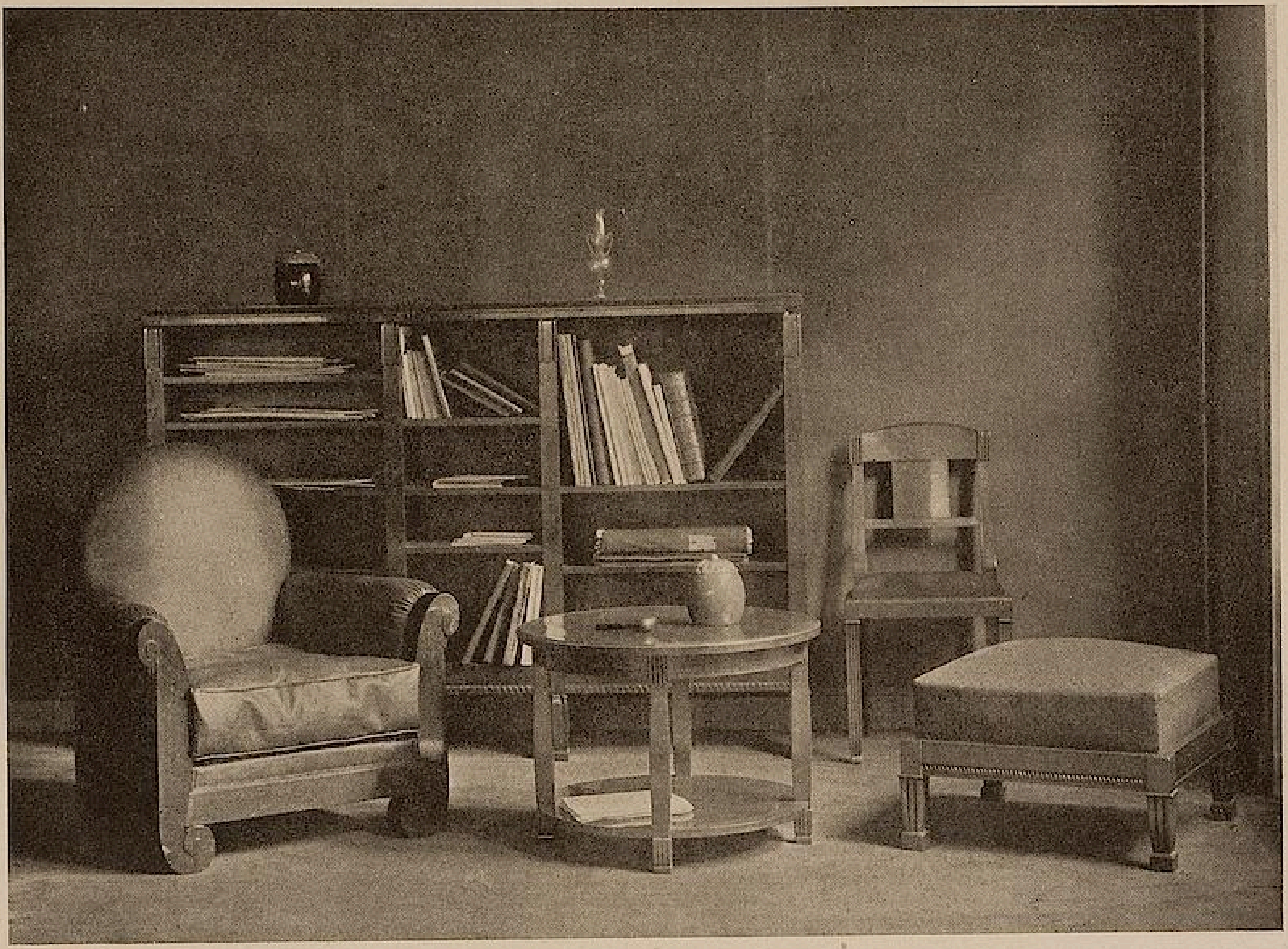
GEORG KOLBE, HOCKENDES MÄDCHEN



GEORG KOLBE, STEHENDE WEIBLICHE FIGUR. TEILAUFNAHME

GEORG KOLBE, BILDNISBÜSTE

stalten eine feine Keuschheit liegt. Die Sinnlichkeit ist rein. Das ist um so bemerkenswerter, als Kolbes Talent dem Eleganten zuneigt, als es darum leicht dem Lüsternen zuneigen könnte. Freilich fehlt den Gestalten auf der andern Seite die große erdhafte Fülle; sie alle haben eine etwas dünne und flüchtige Seele. Es fehlt jene starke Eindringlichkeit, die kein Ausweichen gestattet. Darum befremden die Werke auch nicht im Salon, sie entfalten dort vielmehr alle ihre Reize. Ohne jemals leicht zu wiegen. Denn Kolbes Plastiken sind niemals nur dekorativ oder ornamental; mit dem nur Kunstgewerblichen haben sie nichts zu tun. Diese Kunst paßt im allerbesten Sinne für die moderne Gesellschaft und in die Umwelt gebildeter Geistigkeit; sie ist sozusagen hoffähig und macht doch keine Konzessionen. Sie verbreitet ein leises und wohltätiges Gefühl von Glück und setzt einen innerlich glücklichen Künstler voraus. Sie setzt ein nicht gewöhnliches Können und einen zusammenfassenden Geist voraus.



ANDRÉ MARE UND EUGÈNE SUE, WOHNZIMMERMÖBEL IN MAHAGONI

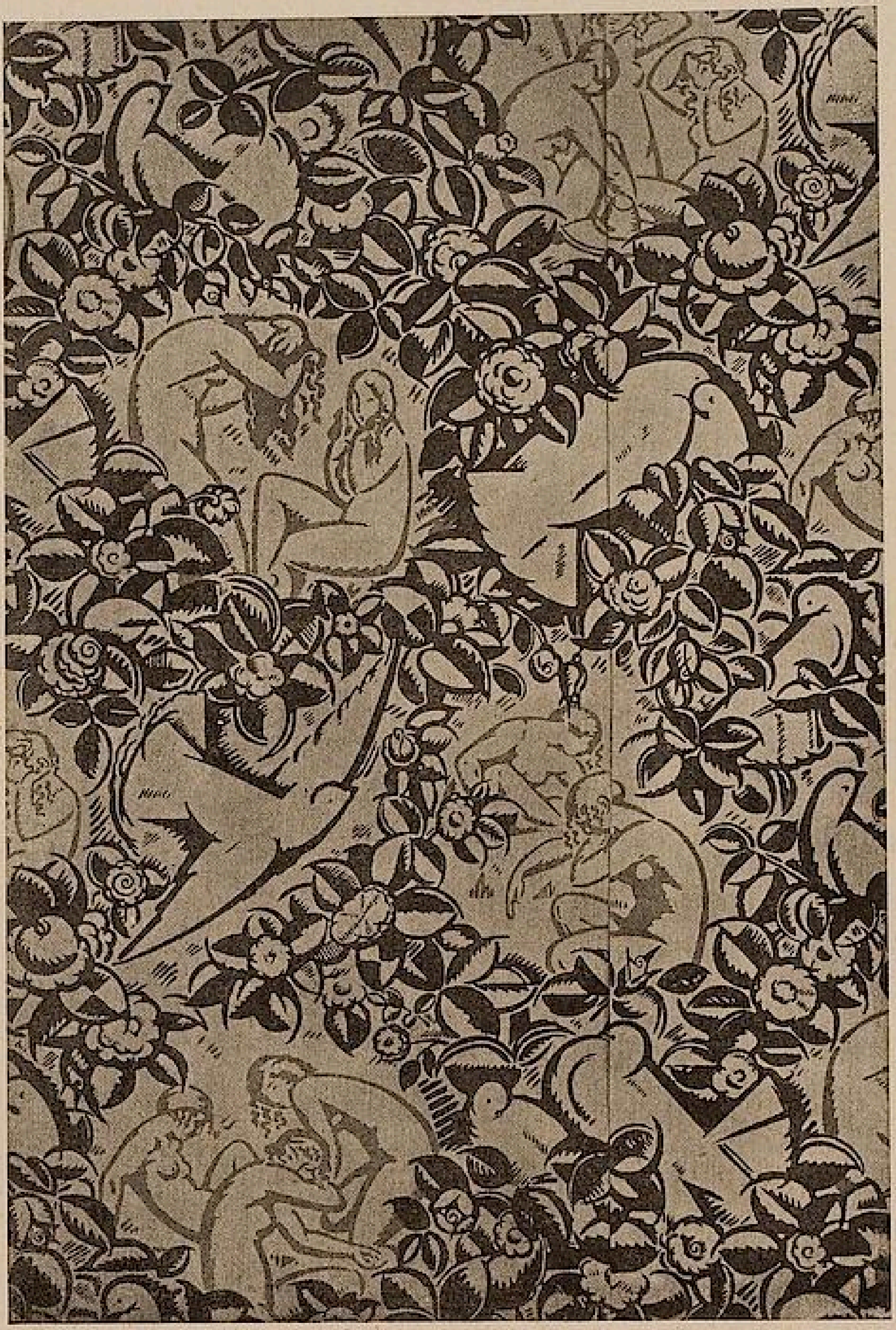
DAS MODERNE KUNSTGEWERBE IN FRANKREICH

VON

OTTO GRAUTOFF

Es ist unerläßlich, einiges vorauszuschicken, bevor von den künstlerischen Leistungen der französischen Innenarchitekten gesprochen wird. Würde ich sogleich von den Erfolgen der Kunstgewerbler zu berichten beginnen, so könnte ich erleben, daß die Deutschen, die 1920 in Paris gewesen sind, versuchen würden, mich zu widerlegen, weil sie den „Salon des arts appliqués" im Tuileriengarten besichtigt haben. Ich begegnete dort Deutschen, die sich hohnlächelnd ein Urteil über die moderne, französische Wohnungskunst bildeten. Ihr Urteil war zutreffend; aber ihr Hohn war nicht ganz am Platze. Man muß nämlich folgendes wissen: diese Ausstellung von kolossalem Umfang war eine Demonstration der Pariser Möbelfabrikanten gegen die Künstler, die es wagen, ohne dem allein selig machenden Syndikat anzugehören, Möbel anzufertigen und zu verkaufen. In diesem Salon wurden alle Register gezogen: Präsidentenempfang, Nachmittagskonzerte, tägliche Pressenotizen.

Das Zentrum der gesamten Möbelindustrie Frankreichs ist das Faubourg Saint-Antoine. Straßenlang ziehen sich dort die Fabriken und Verkaufs-

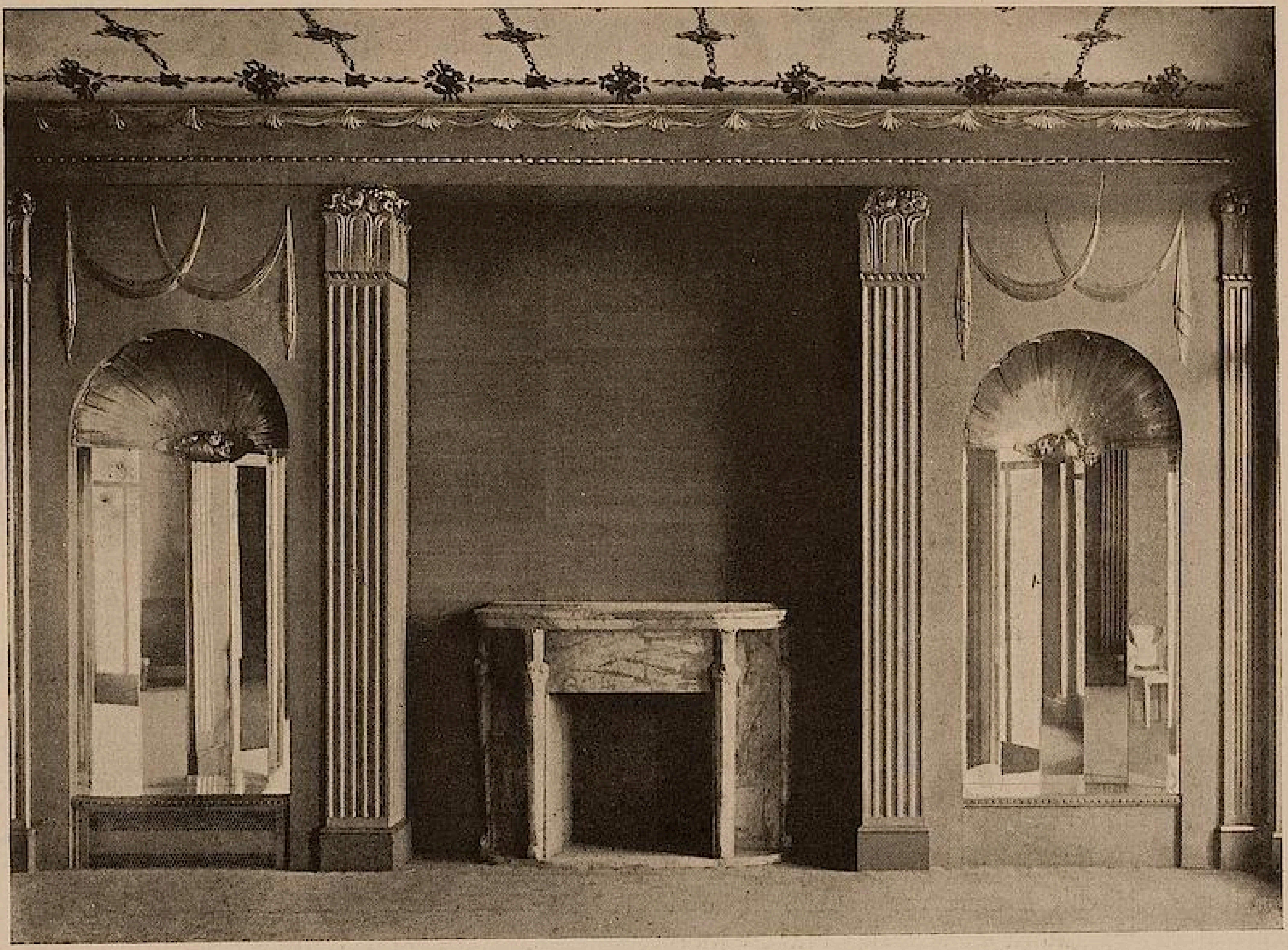


VÉRA, WANDBESPANNUNG. BEDRUCKTE LEINWAND

stellen hin, in denen der süßeste Kitsch und alle Stilnachahmungen feilgeboten werden: Gotik, Renaissance und sämtliche Louis-Spielarten. Da die französische Möbelindustrie so stark zentralisiert ist, hat sie auch eine größere Machtstellung als die in vielen Städten zersplitterte deutsche. Ihr Syndikat ist ein wichtiger, wirtschaftlicher und politischer Faktor. Es hat die Mittel, um sich die Presse gefügig zu machen. Es konnte bisher jeden, der sich ihm widersetzte, schonungslos erdrücken. Der erste Ansturm der Künstler gegen das Faubourg Saint-Antoine schlug fehl. Die Gewaltigen der Industrie sahen von vornherein, daß das Liniengeschlingel des art nouveau und des Stiles von Nancy auf die Dauer keine Gefahr bedeuten würde. Davon wurde die Sicherheit ihrer Stellung nicht berührt. Als aber vor etwa zehn Jahren eine große Reihe junger Künstler darauf ausgingen moderne Möbel in einfachen, ruhigen Formen zu entwerfen, die den praktischen Bedürfnissen der Zeit entsprachen, wurden sie nervös. Zum Schutze ihres Geschäftes mit Louis-Imitationen riefen sie nach einer Verstärkung des nationalen Gedankens in Frankreich.

Die jungen Maler, die sich dem Kunstgewerbe zuwandten, waren arme Teufel. Niemand gab ihnen Geld. Viele von ihnen haben ihre ersten Tische und Stühle selbst gezimmert. So fingen sie auf den untersten Sprossen handwerklicher Übung an. Nach und nach fanden sie tüchtige Arbeiter. Auch ihnen kam natürlich die solide, alte Handwerkertradition in Frankreich zu gute.

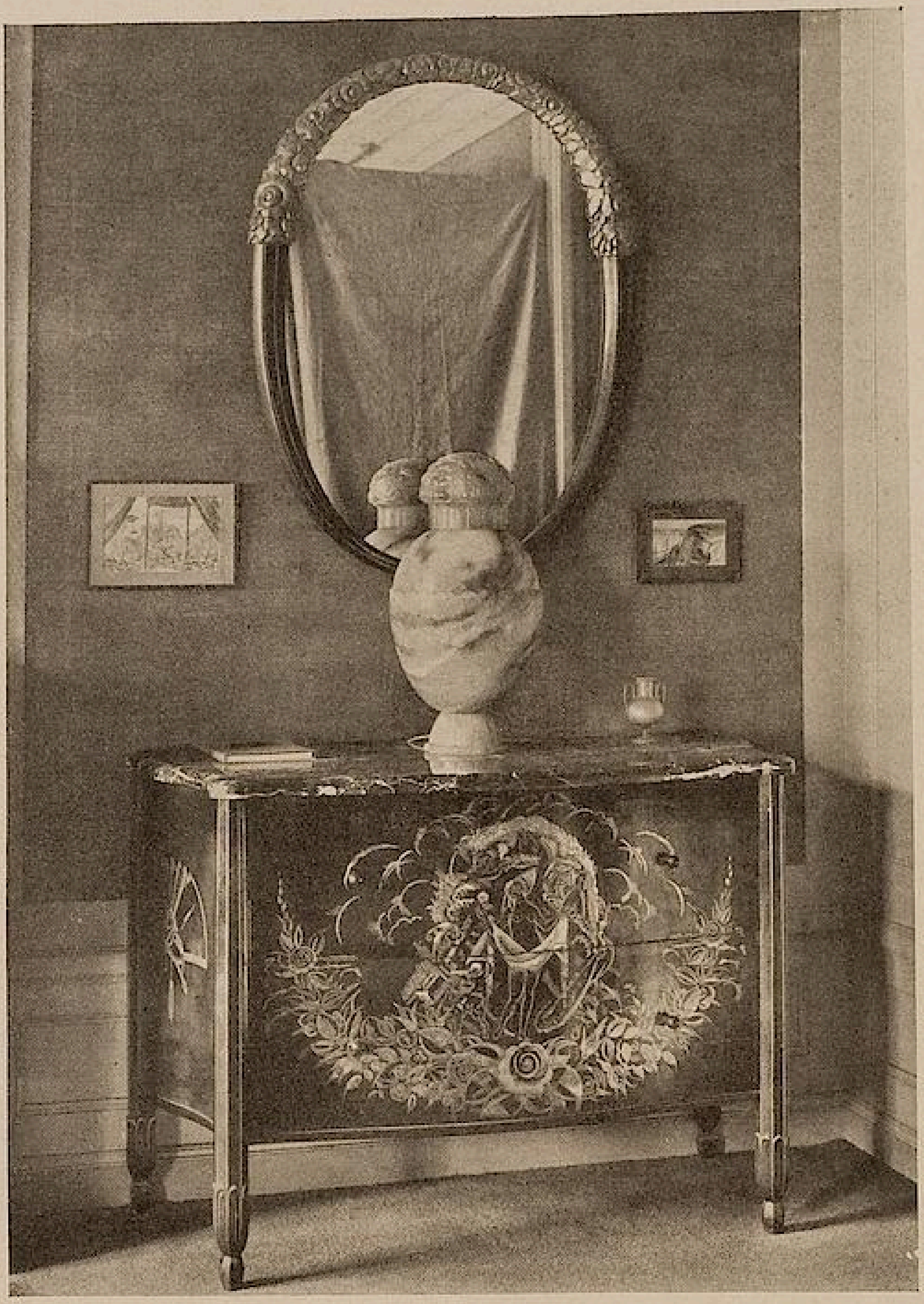
Nachdem ihre Leistungen die erste Würdigung gefunden hatten, entrüsteten sich bereits die Möbelfabrikanten und setzten ihre Knebel an. Darauf lud der tapfere Frantz Jourdain, der Präsident des Herbstsalons, die Münchner Kunstgewerbler nach Paris. Im Jahre 1911 wurden ein Dutzend Münchner Innenräume im Grand Palais gezeigt. Der Besuch dieser Ausstellung übertraf alle Erwartungen. Das Pariser Publikum Zeitlang die Arbeit zu unterbrechen, so stehen sie heute gereifter und finanzkräftiger als vor dem Kriege da. Schon kurz vor dem Kriege hatten moderne Geldleute den französischen Künstlern ihr Interesse zugewandt. Nach dem Kriege hat sich die Zahl der nach deutschem Muster entstandenen Werkstätten vermehrt. Die Leistungskraft ist gestiegen. Es ist ein gutes Niveau erreicht. Materialmangel besteht nicht. Arbeiterkrisen treten nur vorüber-



ANDRÉ MARE, AUS DEN AUSSTELLUNGSRAUMEN DER COMPAGNIE DES INDUSTRIES FRANÇAISES

fing Feuer für zeitgemäße Wohnungskunst. Das kam den französischen Innenarchitekten zu gute. Sie erfreuten sich eines wachsenden Interesses. Da brach der Krieg aus. Jetzt entfesselte das Faubourg Saint-Antoine einen fanatischen Feldzug gegen die „art boche“. Man hoffte in dieser Schmähflut nicht nur alle Einflüsse Münchens zu ertränken, sondern — und vor allem — auch das moderne, französische Kunstgewerbe, das als „emboché“ an den Pranger gestellt wurde. Obwohl der Krieg die französischen Künstler zwang eine

gehend auf. Die führende Werkstatt ist die von Mare und Sue geleitete Compagnie des arts français, die einfache und luxuriöse Innenräume und Typenmöbel (meubles en série) herstellt. Mitarbeiter sind: Paul Baignères, Bernard Boutet de Monvel, Drésa, Richard Desvallières, Ch. Dufresne, G. L. Jaulmes, J. E. Laboureur, André Mare, M. Marinot, Charles Martin, A. E. Marty, Charles Stern, M. L. Sue und Paul Véra. Die meisten dieser Künstler sind Mitglieder des Herbstsalons. Paul Follot und Fernand Nathan leiten jeder ein eigenes Atelier. André



SUE UND VÉRA, MÖBEL MIT ORNAMENTEN IN CHINESISCHEM LACK

Art, die das amerikanisierte Europa heute schätzt: einfach und klar in den Linien, bestimmt und zweckmäßig in den Formen. Nach den Abbildungen könnte man sagen: diese Möbel erreichen gute, deutsche Qualitätsarbeit. In zweierlei Beziehung sind die besten Leistungen deutschen Arbeiten überlegen: in der Frische und Heiterkeit der Farben und in dem Sinn für reiche Ornamentik. Auf der Münchner Ausstellung in Paris erregte ein Raum in schwarz, violett und Silber das Entsetzen der Franzosen — chambre de suicide wurde es getauft. Düstere oder auch nur schmutzige Farben wollen die Franzosen nicht. Nach leichten, klaren Farben steht ihr Sinn. Ferner verlangen sie nach Reichtum. Ein rein materialistisches Protzen mit kostbarem Holz entspricht nicht ihrer Art. Mich dünkt: in der hier abgebildeten Kommode von Sue und Véra in Mahagoni mit ornamentalem Schmuck in chinesischem Lack ist der Eindruck des Reichtums mit künstlerischen Mitteln erreicht worden. Geschmackvoll und ruhig wirkt die Kaminecke von André Mare. In den beiden Nischen sollen Skulpturen von Maillol Platz finden. Eine Bibliotheksecke von Sue und Mare ist schlicht und bequem. Die besten Leistungen

Groult hat mit seiner Gattin ein ganzes Haus in der Rue de la ville Evêque der Innenkunst und neuer Bekleidungskunst gewidmet. Francis Jourdain hat sich am Bd de la Madeleine niedergelassen, entwirft moderne Landhäuser und hat als besondere Spezialität die Kofferfabrikation. Jallot hat eine eigene Werkstatt. Dazu kommen noch die Ateliers von Poiret und Martine, die recht outriert arbeiten. Sie kommen dem gegenwärtigen Bedürfnis der Pariser nach Exzentrik allzusehr entgegen. Den Arbeiten von Allier, Fréchet, Lucet, Lahalle und Ruhlmann haften noch manche Nancyer Untugenden an. Aber Follot, Nathan und vor allem der Kreis der Compagnie des arts français sind diesen Kinderkrankheiten entwachsen.

Die Grundformen ihrer Möbel sind von jener

liegen auf dem Gebiet der toile imprimée, in dem das alte Verfahren der Toile de Jouy neu erstanden ist. Dufresne, Véra und Mare haben für diese Zwecke, wie auch für Tapeten und Seidenstoffe entzückende Entwürfe geschaffen, in denen durch verschwimmende Farben in der Art des Cézanne oder durch einen ins Dekorative übersetzten Kubismus die reizendsten Wirkungen erzielt wurden.

Die Münchner Ausstellung im Herbstsalon 1911 hatte nicht den Zweck den Franzosen deutsche Vorbilder aufzuoktroyieren, wie die französische Presse fälschlich immer wieder behauptet hat. Sie wollte — übrigens auf Wunsch der Franzosen — nur die deutsche Leistung zeigen. Wenn heute hier Abbildungen moderner französischer Wohnungskunst abgebildet werden, so sollen auch sie nicht

CHARLES DUFRESNE, WANDBESPANNUNG. BEDRUCKTE LEINWAND

den Deutschen als Vorbilder hingestellt werden. Sie sollen nur Proben der französischen Leistung zeigen.

Gewiß werden wir Deutsche unsere Leistungen vorziehen. Ich glaube aber durch die Abbildungen beweisen zu können, daß die Franzosen eine Qualität erreicht haben, die berechtigt ist, sich Weltgeltung zu verschaffen. Die Anerkennung der Welt strömte von jeher den Franzosen leichter zu als den Deutschen. Darum ist es Pflicht und dringende Aufgabe der Deutschen ihre Anstrengungen zu verdoppeln. Die armen französischen Künstler von 1910 sind jetzt erfolgreiche, finanzkräftige Meister geworden. Sie werden mit Aufträgen überlaufen. Die Auftraggeber sind heute noch vorwiegend Franzosen und in Paris ansässige Ausländer. Aber schon melden sich Engländer, Nord- und Südamerikaner mit Bestellungen. Da nun auch das französische Kunstgewerbe ein Machtfaktor geworden ist, gewinnen sie Einfluß auf die Museumsverkäufe und die Jugenderziehung. Die kunstgewerblichen Schulen sind in Umbildung begriffen. Eine Position des Faubourg Saint-Antoine nach der anderen geht verloren — trotz des Salon des arts appliqués. Der Wiederaufbau der zerstörten Gebiete soll in Angriff genommen werden. Die tüchtigsten Künstler bereiten sich im stillen darauf vor. Sie entwerfen Städtebaupläne und Außenarchitekturen. Mare und Sue erklärten mir: „Wir drängen uns nicht vor. Die Gewalt der Verhältnisse wird den Staat zwingen uns zu rufen." Andere wiesen darauf hin, daß auf diesem Gebiet ein Zusammenarbeiten mit den Deutschen nicht unerwünscht sei. Das würde sich auch verwirklichen lassen, wenn einer nur endlich einmal den Anfang machte.

DAS SCHLOSSMUSEUM

Die Kunstgewerbemuseen sind in der Auflösung begriffen: sie verwandeln sich fast überall in Deutschland in Schloßmuseen.

Sie sind gegründet worden als das Kunsthandwerk zur Kunstindustrie wurde und diese „aufstrebende Industrie" nach bequem erreichbaren und nachzuahmenden Vorbildern verlangte, als der Stand der Zeichner aufkam, für seine eklektizistische Ausbildung Kunstgewerbeschulen gegründet und Sammlungen alten Kunstgewerbes nötig wurden, als mit einem Wort im Gefolge der Kunstindustrie ein Raub an den historischen Stilen einherging. Die Kunstgewerbemuseen sind aus volkswirtschaftlichen Erwägungen beschlossen worden. Dann hat sich freilich der gründliche Kunsthistoriker ihrer bemächtigt, hat sie systematisch ausgebaut und sie zu Stätten kulturgeschichtlicher Forschung gemacht. Das Material hat sich gehäuft, und von Jahr zu Jahr hat sich der Zusammenhang mit der Kunstgewerbeschule gelockert, so daß man die Sammlungen heute aus der Nähe dieser Schulen ohne Not entfernen kann.

Gäbe es noch keine Kunstgewerbemuseen, so würden sie heute in dieser Form nicht eingerichtet werden. Die Auffassung von Kunst und Gewerbe hat sich verändert. Man macht nicht mehr diesen konventionellen Unterschied zwischen Werken reiner und angewandter Kunst. Wenn man Medaillen, Möbel und Teppiche im Kaiser-Friedrich-Museum findet und antike Gläser in der Sammlung griechischer Kunstwerke, wenn es einem selbstverständlich ist, daß in der islamischen Kunstabteilung Miniaturen, Gefäße, Fliesen und Teppiche nebeneinander gezeigt werden und in einer ostasiatischen Kunstabteilung Malereien auf Seide, Porzellan und Lackarbeiten, so ist nicht einzusehen, warum anderswo immer noch diese falsche grundsätzliche Trennung von Bildern und Skulpturen einerseits und von Erzeugnissen eines künstlerisch arbeitenden Handwerks anderseits aufrecht erhalten wird.

Nun sind aber die großen und reichen Sammlungen von Gegenständen des Kunstgewerbes als kompakte Wirklichkeiten einmal da. Was soll mit ihnen geschehen, nachdem sie ihren lebendigen Sinn verloren haben? Da gibt die Zeit selbst das Hilfsmittel in die Hand. Durch die Absetzung der Fürsten sind Schlösser frei geworden, und diese Schlösser sind in vielen Fällen an sich schon wertvolle Gegenstände der Kunst- und Kulturgeschichte. Es liegt also nahe, die Kunstgewerbesammlungen in diese Schlösser zu verpflanzen, dem Interesse des Volkes dadurch einen neuen Anstoß zu geben und die allzu spezialisierten Sammlungen dabei aufzulockern. Wie von selbst ergibt es sich, daß Studiensammlungen ausgeschieden und zum besonderen Gebrauch den Kunstgewerbeschulen überwiesen werden, und daß in den Schlössern, wirkungsvoller als bisher in den Museen, Schausammlungen aufgestellt werden. Aufgeopfert wird dabei freilich die strenge Systematik des wissenschaftlich geordneten Museums; gewonnen wird eine bequeme, unterhaltende, stellenweis sogar sensationelle Anschaulichkeit. Einige Räume der Schlösser, nämlich die in sich schon geschlossene Kunstwerke sind, bleiben in ihrer ursprünglichen Gestalt bestehen; und so vollzieht sich eine Auflockerung des Museumsgedankens in einer Form, der geschichtliche Notwendigkeit innewohnt.

In dieser Weise ist man auch in Berlin vorgegangen. Das notwendige Studienmaterial ist der Kunstgewerbeschule verblieben; im Schloß ist eine reiche Schausammlung aufgebaut worden. Sehr geschickt, geschmackvoll und einsichtig. Natürlich ist das Schloß nun nicht mehr Schloß (in Potsdam sind die Eindrücke reiner) und ist auch nicht Museeum; die alten Vitrinen passen nur selten gut in die Räume, und auch sonst stehen die Gegenstände oft unorganisch umher. Diese Schwierigkeiten sind aber unüberwindlich. Die Leistungen Otto von Falkes und seiner Mitarbeiter sind im Rahmen des Möglichen ausgezeichnet, und es ist kein geringer Gewinn, daß man in bequemer Weise zugleich das Schloß mit seinen Räumen von Schlüter, Eosander v. Goethe, Gontard, Erdmannsdorf u. a. genießen und zugleich schöne, taktvoll aufgestellte Werke alten Kunsthandswerks studieren kann. Vielleicht ist in einigen Räumen zuviel getan. Es ist für einen Museumsleiter ja aber schwer, sich von seinem Besitz freiwillig zu trennen. In einigen Fällen hätte es dennoch auf jeden Fall geschehen müssen. Die Gelegenheit war günstig, die Gegenstände islamischer und ostasiatischer Kunst bei der Neuordnung den Museen für islamische und ostasiatische Kunst zu überweisen; um so mehr als Otto von Falke nicht nur Direktor des Kunstgewerbemuseums ist, sondern auch Generaldirektor aller Museen.

Über einzelnes, über die jetzt erst recht der Anschauung zugänglichen Räume des Schlosses sowohl, wie über die neu aufgestellte Schausammlung wird noch zu sprechen sein. Für heute sei nur dieses gesagt.

Es ist ein mächtiger Museumskomplex, der sich jetzt vom Schloß bis zum Kaiser-Friedrich-Museum, von der Nationalgalerie bis zum Zeughaus und zum Kronprinzenpalais erstreckt. Man stößt auf viele Unzulänglichkeiten, vieles ist von vornherein großmannssüchtig übertrieben, manches verdorben worden. Doch umschließt dieser Bezirk unerhörte Schätze, und wer zu sehen versteht, kann sich dort geistige Genüsse verschaffen, wie nirgends sonst in Berlin.

Karl Scheffler.

❄

BERLIN. Zu dem Aufsatz dieses Heftes über Georg Kolbe ist noch anzumerken, daß bei Paul Cassirer eine umfassende Ausstellung der Plastiken und Zeichnungen veranstaltet worden ist. Die Ausstellung ist besonders gut gemacht. Die Plastiken sind vor allem so gut aufgestellt, wie man es selten sieht. Der Überblick des Lebenswerkes Georg Kolbes ist vollkommen. Über die gleichfalls ausgestellten Blumenbilder Curt Herrmanns soll im nächsten Heft berichtet werden.

NEUE BÜCHER

Max J. Friedländer, Albrecht Dürer. (Deutsche Meister. II.) Leipzig, Insel-Verlag 1921.

Der Charakter des neuen Buches, das Friedländer über Dürer herausgegeben hat, wird durch die Absicht der Serie, in der es erschienen ist, bestimmt. Solche Reihen wenden sich für gewöhnlich an ein großes Publikum, das zuverlässig belehrt werden möchte ohne auf Einzelheiten der Forschung einzugehen. Daraus ergibt sich die Gefahr, daß Autoren, die von diesen Einzelheiten wenig Bescheid wissen, sich solcher Aufgaben bemächtigen, um sie dadurch zu erledigen, daß sie die aus Handbüchern leicht geschöpften Daten mit einer literarischen Brühe eigenen Rezeptes übergießen. Wenn indessen die Aufgabe ernst genommen wird, so ist nur der Forscher und Kenner berufen, die Summe seiner Wissenschaft in Kürze auszubreiten — vorausgesetzt, daß er das literarische Rüstzeug dafür mitbringt. So verstanden, kommen nur Wenige in Betracht. Reif sein ist alles. In diesem Falle gilt es ganz besonders, da die Schwierigkeit in der Auswahl besteht. Was muß gesagt werden? Was ist entbehrlich? —

Friedländer ist vorzugsweise berufen, von Dürer zu sprechen, da er das gesammte Material aus eigener Anschauung kennt und seinem Helden in vielfacher eigener Forschung nachgegangen ist, weil sein Urteil gereift ist und seine literarische Kultur vollendet. Gerade in unserer Zeit eines manchmal bis zur Unerträglichkeit geschwollenen Kunstgeschreibes tut es wohl, die schlichte Gepflegtheit seiner Sprache zu lesen. In einer Reihe von kurzen Kapiteln wird ohne ästhetische oder sentimentale Erörterungen gelassen vom Leben und von der künstlerischen Entwicklung Dürers an der Hand der Denkmale berichtet, ausgehend von einem Hinweis auf die hauptsächlichen jetzt noch in Betracht kommenden Erscheinungen der Dürer-Literatur. In der allgemeinen Bewertung von Dürers Persönlichkeit und Werk folgt Friedländer Wölfflin, vor dem er indessen den Vorzug einer genauen Denkmälerkunde und des schärferen Kennerblicks voraus hat. In welchem Maße Seite für Seite die oft in einem Satz formulierten Urteile auf kritische Prüfung zurückgehen, das kann nur der Kundige ermessen. Da auf Einzelheiten nicht eingegangen ist, soll es auch hier nicht geschehen. Für unseren Leserkreis genügt der Hinweis darauf, daß das wichtigste Problem in der Auffassung von der Tätigkeit des jungen Dürer liegt. Hier stehen sich zwei Heerlager oder, bescheidener gesagt, zwei Fähnlein gegenüber. Die einen beharren im wesentlichen bei der in den älteren Handbüchern vertretenen Meinung, nach der uns aus der Zeit vor dem Erscheinen der Apokalypse (1498) nur weniges von Dürer bekannt wäre. Die andern glauben sich berechtigt, die auffallende hier klaffende Lücke auszufüllen. Für sie ist es ausgemacht oder doch höchst wahrscheinlich, daß aus der Zeit von Dürers Wanderjahren (1490—1494) eine kleine Anzahl von Gemälden und eine Menge von zumeist in Basel entstandenen Holzschnitten und Zeichnungen vorhanden sind. Friedländer bekennt sich zu den Letzteren. Mit der ihm eigenen Unparteilichkeit weist er indessen am Schluß seiner Vorrede den Leser ausdrücklich darauf hin, daß seine Auffassung bestritten sei. Der Verfasser dieses gehört zu den Gesinnungsgenossen Friedländers und hat in dieser Angelegenheit etliche Lanzen gebrochen. Seiner Überzeugung nach beruht ein besonderer Wert des Buches in der Darstellung der ersten Kapitel; denn es ist erwünscht, sogar notwendig, daß die neuen Züge im Gesammtbilde Dürers nicht nur in Artikeln der Fachzeitschriften, sondern endlich auch einmal in einer alles überblickenden Monographie deutlich aufgezeigt werden.

Eine Reihe von über hundert vortrefflichen Reproduktionen illustriert den Band. Auf dem Titelblatt steht eine Abbildung des Braunschweiger Buchsbaummedaillons. Mit Recht; denn diese scharf geschnittenen vornehmen Züge enthalten wohl das allertreueste Bildnis Dürers in seinen späteren Jahren.

Gustav Pauli.

Peter Jessen, der Ornamentstich. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1920.

Wer sich mit dem Ornamentstich beschäftigte, war bisher außer auf Einzeluntersuchungen auf die beiden Kataloge des Berliner und des Wiener Kunstgewerbe-Museum angewiesen. Das vorliegende Buch gibt die erste zusammenfassende Darstellung. Geschrieben mit einer Sachkenntnis, die sich auf jahrelange aufbauende Sammlertätigkeit gründet, ist es verschwenderisch in der Fülle des Materials, quellend wie die Ornamentgestaltung selbst. Der Weg des Berliner Katalogs, die Gliederung nach sachlichen Gesichtspunkten, ist verlassen. Die Stile werden in ihren verschiedenen Auslösungen bei den Deutschen, Franzosen, Italienern und zuletzt auch bei den Engländern gesondert betrachtet. Auf theoretische Erörterungen, zu denen das Ornament verführt, das gleichsam die Formel der Entwicklungsstadien, die Mathematik der Stile darstellt, ist verzichtet. Hilfsgerüste werden überflüssig, wo der tägliche Umgang mit den Originalen die Gegenstände zu lieben, langgewohnten Freunden macht. Wer das Buch zu lesen versteht, wird eine Fülle tiefeingefühlter Charakteristiken finden, Bemerkungen, die das Wesen nicht nur des einzelnen Künstlers oder besonderer Kunstformen erhellen, sondern das Wesen des Stils treffen, und dem Buch einen Wert weit über den des Handbuchs geben. Fragen und Anregungen mannigfaltiger Art tauchen auf. Der Ornamentstich entsteht aus der einheitlichen Werkkunst der Edelschmiede. Mit der werdenden Renaissance, da sich die Formen klären und isolieren, trennt sich auch die Arbeit des Ornamentstechers von der des Handwerkers. Der eine gibt die Form, der andere das Schmuckmotiv. Man geht darin so weit, daß man die Stecher eo ipso ausnützt, auch ihre bildmäßigen Blätter verwendet, so wie umgekehrt häufig die Nutzgraphik durch die Intensität ihrer Gestaltung sich zu einer von allen Schranken freien Kunst erhebt. Daneben findet man vereinzelt bei Altdorffer und Hopfer, häufiger dann bei Holbein und den Künstlern der folgenden Gene-

ration fertige Entwürfe, Möbel, Gefäße, Geräte und Schmuckgegenstände. Die Phantasie des Ornamentikers richtet sich wieder auf das Ganze, je mehr allgemein in der Kunst wieder Form und Dekoration in unlösliche Verbindung treten.

Neben den aus freier Erfindung geschaffenen Vorbildern, zu denen auch die wegen ihrer Eigenart und ihrer besonderen Verknüpftheit mit dem Handwerk gesondert betrachteten Modellbücher gehören, gibt es noch eine Art des Ornamentstichs mehr retrospektiven Charakters. Schon früh hat man die Befähigung des Stiches zur Reproduktion erkannt. Begonnen wird mit Nachbildungen nach Gemälden und Plastiken. Sie tragen dazu bei, die Kunstweise der italienischen Renaissance zu popularisieren, besonders im Norden, wo vielleicht am stärksten das Ornament den Einfluß, den sie üben, zurückstrahlt. Ihr bedeutendstes Feld gewinnt die Reproduktion im Architekturstich. Bald rein sachlich behandelt erscheint er in den Illustrationen theoretischer Werke, bald erhält er vollen Bildwert wie bei dem aus dem Rokoko hervorgegangenen Piranesi. Es gehört zum Wesen des Ornamenstichs, daß Wirkung und Gegenwirkung, Produktion und Reproduktion zu besonders vielfältiger Auslösung gelangen. So steht auch im Architekturstich Erfindung dicht neben Überkommenem, der ausgeführte Bau neben dem der Phantasie entwachsenen, der vielleicht nur in seinem Grundideen Wirklichkeit werden kann.

Von allen Seiten zeigt das Buch Möglichkeiten für den Ornamentstich auf; der Horizont weitet sich, da wir erkennen, wieviel Fäden sich nach anderen Gebieten spinnen, wieviel Strom in das Reservoir einfließt und aus ihm sich wieder ergießt. Die Betrachtungen sind eingestreut in die Darstellung der Formentwicklung. Wir sehen, wie anfangs Deutschland und Italien Führer sind, wie im Verlauf der Renaissance Frankreich das Schweifwerk liefert, das allmählich unter den Händen der derberen Niederländer sich wieder zu quellender Form belebt, wie dann Frankreich durch seinen Hang zum Klassizistischen das schlanker proportionierte Rokoko vorbereitet, das von den Deutschen mit toller Vitalität ausgekostet wird. Durchzuspüren ist auch jenes Besondere, die gleichartige Bewegtheit der Kurve, die in den distelblättrigen Schwüngen der nordischen Gotik, in der Maureske der Renaissance wie in den Rokaillen des achtzehnten Jahrhunderts lebt. Aber man wird die Frage aufwerfen, ob in diesen Gedankengängen die Wesensbeziehung zu den übrigen Werken der Kunst so klar wird, wie wir die äußere Verknüpftheit mit ihnen erkennen konnten, ob bei aller Feinheit der Nüancierung dem Leser nicht zuweilen prinzipielle Unterschiede entgleiten. Es fehlt uns heute eine Geschichte des Ornaments, die als theoretische Grundlage auch diesem Werk zu tieferem Verständnis verhelfen würde.

Das Buch erscheint in wohlgewählter Ausstattung. Format und Umfang sind handlich, die Reproduktionen scharf und, ohne zu viel Bekanntes zu geben, charakteristisch in den Beispielen. Der Einband in ausgesuchter heller Farbe trägt als Schild eine Rokaille von Nilson, die mit aller Delikatesse des Rokoko Leben und Phantasiekraft des Ornaments versinnbildlicht.

Dr. Rosy Kahn.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Sandro Botticelli von Wilhelm von Bode. Im Propyläen-Verlag, Berlin.

Gemälde und ihre Meister, die unsre Jugend kennen sollte. Mit erklärenden Texten und einem Geleitwort von Arnold Reimann, Berlin. Verlag Rich. Bong.

Lebendige Form, Rhythmus und Freiheit in Gymnastik, Sport und Tanz von F. H. Winther, G. Braunsche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe.

Arnold Böcklin und seine Kunst, Aufzeichnungen von Gustav Floerke. 3. Aufl. München, F. Bruckmann A.-G.

Matthias Grünewald, Der Maler des Isenheimer Altars. Mit einer Einführung von Wilhelm Niemeyer. Im Furche-Verlag, Berlin.

Die Antiken Münzen und die Medaillen der Kunsthalle zu Hamburg. Führer und Verzeichnis von Hans Börger. I. Th. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

ZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

HANS MEID, DER VERLORENE SOHN. 1917

Kunst und Künstler

NEUE RADIERUNGEN HANS MEIDS

VON

KARL SCHEFFLER

Die Produktion Meids fließt wieder leicht und voll dahin, nachdem äußere und innere Hemmungen überwunden worden sind. In Nuancen zeigt sich sogar eine neue Frische und Kraft. Das wird vor allem sichtbar in einem Blatt wie „Der verlorene Sohn“ von 1917, sodann aber auch in den „Zigeunern am Fluß“ von 1919, in den Flußlandschaften und in der sonnigen Allee mit Reitern, um auf hier abgebildete Arbeiten zu verweisen. Man spürt eine größere Befreiuung von den Nachwirkungen der Meißener Periode, von der Übung der Porzellanmalerei, deren weiche Verschwommenheit Meid niemals ganz hat überwinden können oder wollen; man spürt auch mehr Befreiuung von dem Stil einer impressionistischen Dekoration, der zur Manier zu entarten drohte. Nachdem die Behandlung der Stoffe und der Erscheinungen zuweilen schon gar zu opernhaft leicht geworden war, tritt eine mehr unmittelbare menschliche Anteilnahme und ein frischeres Naturgefühl hervor.

Auf seinem eng umschriebenen Gebiete ist Meid ohne Konkurrenten. Er schlägt alle aus dem Felde durch die Fähigkeit, den optischen Eindruck — ohne Kunstgewerblichkeit – in Stimmungsarabesken zu verwandeln, und aus der Skizze geistreich knapp einen Radierstil zu entwickeln. Er ist ein Spezialist, und lebt weniger von einer stets wachen Anschauung als von musikalischen Bedürfnissen seines unproblematischen Temperaments — ein Spezialist auch insofern, als alle seine Radierungen reine Kaltnadelarbeiten sind und von dem spröden Reiz dieser Technik leben, — ein Spezialist endlich als Kleinmeister eines modernen, aus Hell und Dunkel, aus weich schwimmenden Umrissen, aus malerischen Nuancen aufgebauten Rokoko. Eben darum ist es Hans Meid wichtig, daß er sich stets von neuem an die Natur wendet. Denn die sorgsam berechneten, in immer neuen Zustands- und Probedrucken erprobten Wirkungen, könnten sonst leicht in der Routine stecken bleiben. Der Ent-

schluß, ein Blatt wie den „Verlorenen Sohn" zu radieren, einen Stoff, der die opernhafte Behandlung nicht verträgt und der wie von selbst Berührungen mit den alten Meistern der deutschen Zeichnung herbeiführt, mußte zu einer Revision führen. Unsere Abbildung zeigt, was an Zuwachs gewonnen worden ist.

Solche Blätter wünschen wir uns oft von Meid. Denn darin liegt eine Garantie, daß er seiner Geschicklichkeit nicht zuviel vertraut, daß er mit der Freiheit der Niederschrift nicht die Laune des Manieristen verwechselt. Wir wünschen es uns um so mehr, als Meid in der Eigenschaft eines Lehrers an der Berliner Kunsthochschule stark auf seine Schüler wirkt, und weil es wichtig ist, ob er auf sie einen Stil oder eine Manier überträgt. Es war neulich einmal die Rede davon, ein Verlag wolle eine Mappe mit Radierungen von Meidschülern herausgeben. Ein solcher Unfug sollte vom Lehrer selbst verhindert werden. Denn es kann und darf nur einen Hans Meid geben. Fehlt im geringsten diese Leichtigkeit und Treffsicherheit, diese Fähigkeit, das Dekorative auf Naturanschauung und die Stimmung auf Impressionen zurückzuführen, so fehlt das Entscheidende. Dieser Kaltnadelstil balanziert auf dünner Schneide: hier droht die Willkür, und dort die Systematik. Die Schüler müssen darum zu Meid ungefähr in demselben Verhältnis der Selbständigkeit stehen, wie Meid einst seinem Lehrer Trübner gegenüberstand.

Die Anstrengungen, die Meid in den letzten Jahren gemacht hat, seine Form wieder mehr mit Natur und Bedeutung zu füllen, und das reizvoll Zufällige in ein festes, wenn auch locker erscheinendes Kompositionsgesetz zu bannen, verbürgt mehr als alles andere Erfolg, dem Künstler und dem Lehrer. Durch diese schönen und erfolgreichen Anstrengungen bleibt Meid auch in der Gunst der Kunstfreunde und Sammler, er sichert sich dadurch den Platz in der Geschichte der deutschen Radierung, den er sich erobert hat.

HANS MEID, ILLUSTRATION ZU LENAUS „FAUST"
DIE WARNUNG

HANS MEID, ALLEE MIT SPAZIERGÄNGERN UND REITERN. 1917

HANS MEID, ZIGEUNER AM FLUSS. 1919

PIETER BRUEGEL

VON

MAX FRIEDLÄNDER

DIE ENTWICKLUNG

Werde, der du bist. — Wie alle reifenden Meister, die nicht durch Anregung von außen her, sondern aus eigener Kraft produktiv sind, scheint Bruegel auf diese Mahnung zu hören. Er war, der er war, mehr am Ende als zu Beginn seiner Laufbahn. Seine Entwicklung ist die Entfaltung seines Charakters. Zuerst verhüllt durch Bedingtheiten, die aus der Zeit und den Ansprüchen der Auftraggeber stammen, tritt seine Natur immer reiner und offener hervor. Die zeitliche Ordnung der uns erhaltenen Werke ist eben deshalb aufschlußreich, weil das dadurch veranschaulichte Werden den Kern seiner Natur entblößt. Dieses Werden aber ist weniger bewußtes Streben als Gravitation. Der Endpunkt ist zugleich der Höhepunkt. Nachdem uns die Richtung des Weges klar geworden ist, glauben wir sogar über den Punkt seines frühzeitigen Todes hinausblicken zu können. Umgekehrt erleichtert uns die Kenntnis seiner Natur, die erhaltenen Monumente zeitlich zu gruppieren.

Anmerkung der Redaktion: Dieser Abschnitt ist einem (wahrhaft glänzend disponierten und geschriebenen) Werk Max J. Friedländers über Pieter Bruegel entnommen, das soeben im Propyläen-Verlag, Berlin, erschienen ist.

Die vergleichende Betrachtung der Gemälde und Zeichnungen bestätigt im groben und großen, daß Bruegel den Weg ging, der a priori zu erwarten ist, den die selbständigen Meister gehen, nämlich den Weg vom Zeichnerischen zum Malerischen, vom Kleinen zum Großen, vom Vereinzelten zum Zusammenhängenden.

Ich erinnere an die Zeitumstände und den Stammescharakter, an den Boden, dem Bruegel erwuchs, an die wenigen Lebensdaten, an die Reise, an das Aufnehmen landschaftlicher Merkwürdigkeiten zu Beginn, an die Bemühung im Dienste des Verlegers, den Höllenspuk Boschs neu zu beleben, an den Druck, den die Stilgesetzlichkeit des Kupferstichs und der Bildhunger des Volkes auf sein Schaffen ausübten.

Je kräftiger der tiefste Instinkt des Meisters, die Liebe zur Wirklichkeit, sich regte, um so mehr entwichen und entschwanden Gedanklichkeiten, Willkürlichkeiten und Reminiszenzen. Zugleich wurde der Zeichner mehr und mehr Maler — ohne je ganz Maler zu werden.

Der Zeichner begrenzt, isoliert, umreißt, löst den Organismus heraus aus seiner Umwelt, zerlegt das Weltbild, indem er es Stück für Stück aufnimmt und es in neuen Zusammenhang fügt, der Maler hingegen greift das Weltbild als ein Ganzes und reproduziert es in seinem kontinuierlichen Zusammenhang. Auf dem Papierblatte sind die Dinge versammelt, die Gemäldefläche besteht aus den Dingen. Der Zeichner ist gedanklich abstrakt, aktiv, dem Literarischen nahe, der Maler dagegen sinnlich, empfänglich und dem sichtbaren Leben zugewandt. Der Zeichner ist an kleines Format und an kleinen Figurenmaßstab gebunden. Format aber und Maßstab stehen in Wechselbeziehung zum Vortrage, zum Standpunkte, zum Urteil über die Dinge, zur Wertung der Dinge und damit zur Geistesart des Gestaltenden.

Bruegel begann als Zeichner und endete als Maler. Seine Natur strebte der Malkunst zu, und die Übung der Malerei förderte die Entfaltung dessen, was in ihm war.

Bruegel geht bei der Figurenkomposition von einem Satze der Volkssprache, einem Begriff aus und sammelt das dazu passende Material an Bildmotiven aus der Beobachtung.

Er verfährt aufzählend, legt den abstrakten Gedanken auseinander in möglichst viele konkrete Fälle und Beispiele. Mit einer quantitativ fruchtbaren Erfindung erschöpft er das Thema, mit vielteiligem Unterhaltungsstoff die Lern- und Neugier des schaulustigen Publikums befriedigend. Als Zeichner geht er von der bewegten Einzelfigur aus und sät, dezentralisierend und koordinierend, gleichwertige Glieder über die Fläche. Er wirkt weniger mit dem Bildganzen als mit drolligen, spaßhaften und drastischen Einzelheiten. Die Darstellung ist nicht mit einem Blick aufzunehmen, sondern wird gleichsam gelesen. Die Einheit liegt hauptsächlich in dem herrschenden Gedanken und in der Räumlichkeit, dem von oben gesehenen Bühnenplatz. Die Glieder sind zusammengefügt wie Beeren zu einer Traube oder sie stehen locker beieinander wie die Figuren auf dem Schachbrette.

Die warnende, an den Pranger stellende, pamphletistische Flugblattbildlichkeit ist durchsetzt mit beobachtetem Leben. Der Hang zum Genre ist von Anfang an zu spüren, wenngleich das Irdische nach dem Vorbilde Boschs mit dem Himmel und namentlich mit der Hölle in Verbindung gesetzt und nach Gedanken geordnet ist.

Als Bruegel zu malen begann, soweit wir sehen, im Jahre 1558, knüpfte er keineswegs an irgendwelche Tradition der Malübung an, sondern führte seinen Bilderbogenstil in das Malwerk hinüber und wandelte ihn erst nach und nach. Während seine temperamentvolle Sinnlichkeit, seine Lust am Triebhaften das Gedankliche und Didaktische austilgte, gewann er mit dem Pinsel die Schlichtheit der Natur. Er ging aus, um Unterhaltungsstoff zu suchen und fand — das Leben. Allmählich paßte er Format, Maßstab, Technik und Komposition der neuen Auffassung an. In den ersten Gemälden sind die Umrisse noch linienhaft scharf markiert. Dieses Rudiment des Zeichenstils wurde zuerst getilgt; andere Rudimente schwanden später, einige niemals.

Man braucht nur das Berliner Gemälde der „Sprichwörter" von 1559 mit der aus demselben Jahre stammenden Zeichnung des Jahrmarkts von Hoboken — bei Herrn H. Oppenheimer in London — zu vergleichen, um einzusehen, daß Bruegel nicht etwa den Entschluß faßte, seine Erzählungsweise zu ändern, als er zu malen anfing. Die Wandlung vollzog sich im Unbewußten, wie überhaupt die Begabung, nicht die Absicht sich ent-

HANS MEID, DER BARMHERZIGE SAMARITER. 1917

faltete, wie überhaupt die Tat, nicht der Wille revolutionär wirkte.

Der Maler, der die Farbe des Lebens hereinzieht, befriedigt höhere Ansprüche an Naturwahrheit, weckt aber damit noch höhere Ansprüche an Naturwahrheit. Im Gemälde mag Bruegel die Naturwidrigkeit willkürlichen Beieinanderseins als anstößig empfunden haben. Er geht zu minder bilderbogenhaften Themen über und gestaltet weniger aufzählend und verstandesmäßig gesammelten Bildstoff ausbreitend.

Das kleine Papierblatt bietet bei geringer Raumillusion mehr Platz für viele gleichwertige und gleich deutliche Gestalten als die größere Gemäldefläche. Die folgerichtige Ausbildung des dreidimensionalen Raumes und des richtigen Verhältnisses von Örtlichkeit und Menschenwesen zwingt zu subordinierender Komposition, indem den großen Gestalten des Vordergrundes die Herrschaft zufällt. Schritt für Schritt ist dieser Gang zu beobachten. An die Stelle einer erdachten und künstlichen Ordnung, die der religiösen Weltordnung entsprach, tritt mehr und mehr die gefühlte Ordnung der Naturgesetzlichkeit, indem der Figurenstrom sich in das gegebene Bett der Örtlichkeit ergießt.

Faßt man etwas äußerlich nur die Figurenkomposition ins Auge, so kann man zu der Vorstellung kommen, Bruegel habe sich im Kreise bewegt. Dichtes Beieinander ist nämlich früh und spät bemerkbar, während in einer dazwischen liegenden Periode die lockere Ordnung bevorzugt

HANS MEID, LIEBESPAAR AM UFER. 1918

wird. Tiefer dringend, erkennt man in der rückläufigen Bewegung den Aufstieg in der Spirale. Das dichte Beieinander der sich bewegenden Leiber in der Spätzeit ist etwas anderes als das Aneinandergeklebtsein in der Frühzeit. Erste Stufe: eine gleichsam militärische Einreihung; zweite Stufe: freies Nebeneinander der einzelnen Dinge; dritte Stufe: Gruppenbildung und Unterordnung. Die dritte und höchste Stufe erreichte der Meister, nachdem er völlige Herrschaft über den Tiefenraum und über die Bewegung des Menschenleibes gewonnen hatte. Landschaftsbild und Figurenbild sind zuerst zwei Gattungen, nach und nach entsteht eine neuartige Bildart, in der die landschaftliche Natur und das Menschenwesen eng und organisch miteinander vereinigt sind.

Die um 1559 scharfe und zur Karikatur neigende Erzählung wird milder und lässiger, der spöttische Witz wandelt sich in Humor. Das Leben, das sich nach Naturgesetzen bewegt, wird schließlich als unabhängig von übernatürlichen und unterirdischen Gewalten um seiner selbst willen aufgenommen und mit heiterer Liebe betrachtet.

Zu Anfang war der Begriffsinhalt aus dem Dargestellten gedanklich zu erfassen, am Ende wird er mit der Phantasie wahrgenommen. Das Lehrgedicht ist echte Poesie geworden und wendet sich an alle Sinne. Freilich ist das Auge der einzige Zugang. Die menschlichen Organe sind aber

so miteinander verbunden, daß ein tiefes Erlebnis des Auges die übrigen Sinne an ihre Erfahrungen erinnert.

Von 1568 datiert ist die bisher unbeachtete Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle zu dem bekannten Kupferstich dem „Sommer". Diese sehr späte Arbeit Bruegels hat überraschende Größe, fast michelangelohafte Gesten, auffällig starke Plastik und merkwürdig symmetrische Komposition. Das Land in sommerlicher Glut, sowie Griff und Schwung der Bauern sind offensichtlich zum pathetisch Heroischen gesteigert. Vielleicht ist uns in diesem Blatt ein Blick eröffnet auf ein Gebiet, das zu betreten Bruegel durch seinen frühen Tod verhindert wurde. Unter allen Schöpfungen des Meisters erinnert diese Erfindung am ehesten an Rubens und damit an die Zukunft der niederländischen Kunst.

HANS MEID, ROSSCHWEMME. 1918

GORGONEION. ARCHAISCH-GRIECHISCH
ABB. I

GRIECHISCHE IDEALKÖPFE
IM BERLINER MUSEUM

VON

BRUNO SCHRÖDER

I.

In einem Landhaus zu Neubabelsberg steht, inmitten von Werken der Kunst aus mancherlei Ländern und Zeiten, ein altägyptischer Götterkopf. Gradeaus blicken seine Augen, regungslos ist er aufgerichtet. Und nicht weit davon lacht vom Gesims der Kopf einer Frau. Impression de l'omnibus hat der Künstler sein Werk genannt. Die Erinnerung an einen flüchtig vorüberhuschenden Ausdruck im Antlitz eines Weibes ist in das gelbe Wachs gebannt. Vom Zufall ist das Werk angeregt, in vergänglichstem Stoff gebildet, in kurzem Anschauen am besten zu genießen. Nun stehen die beiden Köpfe hier als gute Nachbarn, und — in ihrer Idee erfaßt — bedeuten sie doch Anfang und Ende des langen Weges, den die plastische Kunst durchmessen mußte, bis sie am Ziel war und es ihr gelang, auch die flüchtigste Gemütsbewegung, die sich im Antlitz des Menschen kundgibt, festzuhalten.

Wir haben uns früher einmal griechische Aktfiguren vergegenwärtigt und ihre Ausdruckskraft bewundert („Kunst und Künstler" 1916, Seite 602 ff.). Deutlicher noch als im Körper spiegelte sich auch bei den Alten die Menschenseele im Antlitz und Schmerz und Freude hat es immer gegeben. Aber die Künstler haben nicht zu allen Zeiten das Können oder Wollen besessen, um seelisches Leben in allen Regungen darzustellen. Das Können mußte sich entwickeln, das Wollen richtete sich nach den Bedingungen des gesamten Kulturlebens. Es lohnt die Mühe, zuzusehen, wie die Griechen auch diese Aufgabe bewältigen. Wir begleiten sie dabei auf dem Wege, dessen Anfang und Ende wir eben mit den beiden so gegensätzlichen Köpfen abgesteckt haben. Freilich hat die griechische Kunst nur eine Strecke dieses Weges mit durchlaufen. Es ist, als wenn ein Wettläufer mit Vorgabe läuft und vorm Ziel das Rennen aufgibt.

Die Griechen haben zwar, wie es scheint, von einer außergriechischen Kunst die häßlich abschreckende Maske des Gorgoneions übernommen (Abbildung 1), aber eben als Maske, die fremd in die Hellenenwelt hineinstarrt, als Formel, die erst

MÄDCHEN. GRIECHISCH. 6. JAHRHUNDERT VOR CHRISTI

ABB. 2

möchte meinen, es spiegele sich darin die Heiterkeit des einfachen Lebens, das Wohlgefühl eines jugendlichen, in den glücklichsten Umständen zu Wohlstand und geistigem Besitz aufsteigenden Volkes. Die genuß- und liebefrohe Poesie der Ionier klingt an. Aber immer und immer wiederholt, wirkt auch dies Lächeln nur wie eine allgemeine Formel und im Grunde ärmer an Ausdruck als jene heilige Ruhe der Ägypter. Es wirkt namentlich widersinnig, wenn es in Kampfdarstellungen Göttern, Kämpfenden, Sterbenden und Toten gleichmäßig gegeben wird. Und schließlich, als die archaische Kunst alterte, ward auch das Lächeln geziert, altjüngferlich und widerlich. So muß es auch den Griechen erschienen sein, als sie in der Kultur und im Geschmack vorwärtsschritten und noch mehr, als das große Erlebnis der Perserkriege sie ernsthaft gestimmt hatte. Es war die Zeit, die für die gedankenvolle Wucht des Aischylos und für Pindars schwerstampfende Siegeslieder empfänglich war. So erklärt sich der Bruch mit der bisherigen Gepflogenheit, als in der Generation um die Perserkriege der Ausdruck der Köpfe einen so ganz anderen Charakter annimmt. Das blöde Lächeln verschwindet, die Mundwinkel sinken nach unten, die Augen blicken ruhig. Fast etwas Mürrisches, Verdrossenes haben die Männer, etwas Schmollendes die Mädchen. Nicht jedem Künstler gelang es gleich, die neue Form sich anzueignen. So hat unser Köpfchen von Selinunt (Abbildung 3) etwas vom Übergang zwischen Lachen und Weinen, zwischen Regen und Sonnenschein. So hat auch unsere neue thronende Göttin jenen unbestimmt schillernden seelischen Ausdruck in ihrem Lächeln,

allmählich in die Laute der griechischen Formensprache übersetzt wird. Sonst hat die junge griechische Kunst viel von den Ägyptern gelernt, hat es aber von Anfang an verschmäht, ihren Gestalten den feierlichen Ernst der ägyptischen Götter und Menschenbilder zu geben. Ein Volk, das so voll war von treibendem Leben und geistiger Regsamkeit, konnte in solcher Starrheit nicht Bilder seiner selbst sehen. Von jeher hat deshalb die griechische Plastik, die in der ägyptischen Kunst niemals überwundene Vorstufe überspringend, das Antlitz belebt: der Mund lächelt und die Augen blicken fröhlich in die Welt (Abbildung 2). Man

MÄDCHEN. GRIECHISCH. 5. JAHRHUNDERT VOR CHRISTI

ABB. 3

„in das man alles hineinlegen kann: Güte, Liebe, Gnade, eine Welt von Empfindungen, die sich einer strengen Ausdeutung verschließen und gerade dadurch so reich sind".*

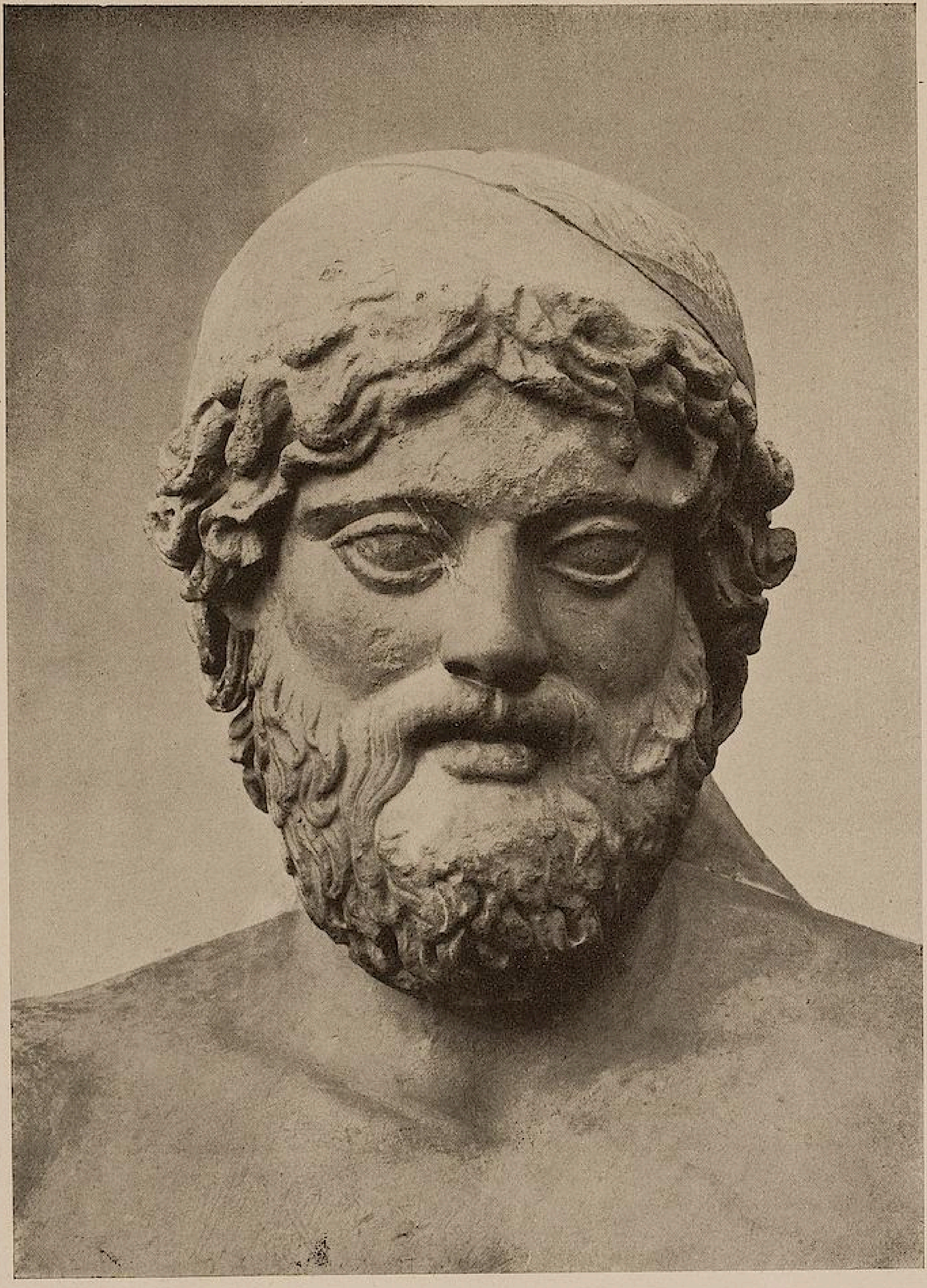
Aber unsere „Aspasia" (Abbildung 4) ist dann eins der schönsten Beispiele der Köpfe mit dem absichtlich strengen Ausdruck. Eine hoheitsvolle Ruhe liegt über den großen, klaren Formen dieses Antlitzes, eine Erhabenheit, die kaum den Gedanken an eine menschliche Persönlichkeit aufkommen läßt. Es muß eine Gottheit sein, eine von den besonders verehrungswürdigen, mütterlichen. Demeter möchte man die in ihren matronalen Mantel gehüllte Frau am liebsten nennen, nicht wegen eines Schmerzes, den wir nicht in die Formen des Gesichts hineinlesen dürfen, sondern wegen ihres gesamten Charakters. Wir dürfen der Kunst schon zutrauen, daß sie die großen Gottheiten, die doch von der Dichtung längst so fein individualisiert waren, nun auch mit ihren Mitteln voneinander hielt und sie nicht mehr nach einem Typus bildete oder nur durch Attribute unterschied. Aber nach kurzer Zeit muß der Grieche auch hier das Übermaß als störend empfunden haben. Das Allzustrenge verschwindet; nur die große Form bleibt und der ernste Blick der Augen. Der Mund aber ist geschlossen und in völliger Ruhe. So stehen manche Götterbilder aus dem fünften Jahrhundert vor uns. Eine er-

* Waldmann, „Kunst und Künstler" 1916, Seite 372.

EINE GÖTTIN. GRIECHISCH. 5. JAHRHUNDERT VOR CHRISTI
ANTIKE KOPIE. ABB. 4

habene Schönheit strahlt von ihren Häuptern; es ist ein Geschlecht, das nur da ist, um Gott zu sein und mit Schauern verehrt zu werden, ohne Beziehung zu den Menschen tief unter ihnen (Abbildung 5). Dieser Gottesbegriff war der höchsten Steigerung in der materiellen Bildung durch die Mittel der Kunst fähig. Mit seinen Riesenbildsäulen unternahm Phidias das Wagnis, solchen Vorstellungen von der Gottheit in Gold und Elfenbein Gestalt zu geben. Für uns ist diese Pracht dahin. Wir kennen den olympischen Zeus und die Parthenos nur aus Beschreibungen und Nachbildungen, die, auch wenn sie die übliche Statuengröße innehalten, neben dem Urbild klein gewirkt haben müssen. Wir brauchen unsere ganze Phantasie, um in einem Athenakopfe unserer Sammlung (Abbildung 6) die Stadtgöttin von Athen, die im Parthenon auf der Akropolis stand, wiederzuerkennen. Den bleichen Marmor müssen wir in Elfenbein, das Rot an Helm und Haaren in Gold und die Dunkelheit in den Augen in Edelstein übersetzen, dazu den dürftigen Auszug in einem Reichtum von Einzelheiten und das Ganze riesenfach vergrößert aus der Nettigkeit der Kopie in schwerem Ernst zurückbilden. Aber auch dann werden wir weit hinter der Wirklichkeit zurückbleiben und uns kein Bild davon machen, wie gewaltig diese feierlichen, prunkvollen Bilder in dem Halbdunkel des weiten, hohen Raumes gewirkt haben müssen.

Doch erschöpfte sich ja die hohe Kunst damals nicht in Tempelbildern. Sie hatte Anlaß genug, Götter und Menschen darzustellen. Reliefs und bewegte Kompositionen schmückten Hallen und Tempel und gaben mit bildlichen Mitteln wieder, was die Dichter auf ihre Weise verkündigten. Da wäre es der Kunst eine unerträgliche Fessel gewesen, hätte sie immer nur die unbewegte olympische Ruhe geben dürfen. Bei den Griechen, wie bei allen Südländern, begleitet lebhafte Gestikulation Rede und Handlung; sie dient der archaischen Kunst allein, um mit Hilfe erklärender Namensbeischriften die Handlung mit aller Deutlichkeit klarzumachen. Aus den Bewegungen des Leibes, zumal der Hände, können wir Affekte, Rede und Gegenrede, die ganze dargestellte Handlung ablesen. Aber auch Neigung und Wendung des Kopfes sind schon den archaischen Künstlern Hilfsmittel, wenn sie die alten Epen mit Malereien, Reliefs oder plastischen Gruppen illustrieren. So war es noch im fünften Jahrhundert. Wir berufen uns auf ein Relief, das mit der Darstellung eines Frauenraubes eine Zierde unserer Sammlung bildet („Kunst und Künstler" 1914, Seite 11). Die Köpfe der beiden Götter sind abgebrochen, und aus dem bloßen Umriß auf dem Hintergrunde können wir die Verschämtheit der Jungfrau und das gütlich tröstende Zureden des Gottes erkennen. Deutlicher noch — obschon nur überarbeitete Kopie — spricht das Peliadenrelief (Abbildung 7) die Gemütsverfassung der dargestellten Personen aus, die sich anschicken, dem alten Pelias das Verjüngungsbad zu bereiten: die eisige Ruhe der hinterlistigen Medea, den Eifer der jüngeren Tochter, die den Dreifußkessel für das verderbliche Bad rüstet und die Bedenken der Älteren, die die Gefahr ihres Vorhabens überdenkt, in der Hand das Schwert, das unter dem ergänzten Zweig noch zu erkennen ist. Das Original zu diesem Relief diente der Erinnerung an die preisgekrönte Aufführung eines Dramas. Aber auch ohne diese Beziehung würden wir an die Gestalten eines Dichters wie Sophokles denken, mit der Tiefe ihrer menschlichen Empfindung,



ZEUS. GRIECHISCH. 5. JAHRHUNDERT VOR CHRISTI

ABB. 5

MEDEA UND DIE TÖCHTER DES PELIAS. GRIECHISCH 5. JAHRHUNDERT VOR CHRISTI. ÜBERARBEITETE ANTIKE KOPIE. ABB. 7

Attributen versehen, aber wenn das Götterbild das Haupt neigt, so weiß der Beter, der sich ihm naht, daß es ihm Gewährung seiner Bitte zunickt. Die Sammlung besitzt einen schönen Kopf aus thasischem Marmor. Vielleicht stammt er von einer Statue, vielleicht von einer Giebelgruppe größten Stils. Was auch seine Bedeutung sein mag, und so gebrochen und unfertig er auf uns gekommen ist, mit unwiderstehlicher Macht sprechen die ruhig blickenden Augen und die sanfte Neigung des erhaben lieblichen Kopfes zu unserem Gemüt.

Es ist nur eine Verstärkung dieses Kunstmittels, wenn die Athena — die ganze Statue ist in der Pallas Giustiniani im Vatikan erhalten — (Abbildung 8) so tief den Kopf neigt und die Augen so versonnen zu blicken scheinen. Die Göttin trägt den Helm, und seine Form weist das Kunstwerk in das Ende des fünften Jahrhunderts. Noch scheuen wir uns, aus einem solchen Kopfe anderes als ein-

der edlen Würde, die sie in Schmerz und Freude bewahren, und mit der Harmonie ihrer Sprache, die recht wie ein Kennzeichen dieser im engeren Sinne klassischen Epoche anmutet.

Ähnlicher Mittel wie bei diesen Reliefs bedient sich die Kunst bei Einzelfiguren. So steht unsere verwundete Amazone („Kunst und Künstler" 1915, Seite 549) da, in gelöster Haltung, den einen Arm aufgestützt, den andern auf das geneigte Haupt gelegt, ein vielleicht allzuschönes, aber doch unverkennbares Bild der durch die Wunde und den Schmerz geschwächten Willenskraft. Das Antlitz jedoch, für sich betrachtet, zeigt in keiner Regung Schmerz oder Unmut. Nicht anders ist es bei den Tempelbildern. Zwar die Hände sind meist mit

fache Gedanken herauszulesen. Bald aber müssen wir auf ein neues Wort bedacht sein, wenn wir den eigentümlichen Ausdruck griechischer Köpfe charakterisieren wollen, die etwa um die Wende des fünften zum vierten Jahrhundert entstanden sind. Stimmung nennen wir eine Bewegung, die nicht so schnell, wie sie gekommen, wieder entschwindet, sondern lange unser Gemüt in gleichmäßiger Schwingung hält. Sie vermag dem Antlitz des Menschen für längere Zeit ein fröhliches, ernstes, trübes, verzweiflungsvolles Aussehen zu geben. Namentlich die Trauer pflegt die Züge gleichmäßig zu entspannen. Nach solchen nachdenklichen Köpfen wie die genannte Athena, fehlte wenig, um den Gestalten, womit die Kunst die

ATHENA DES PHIDIAS. RÖMISCHE NACHBILDUNG

ABB. 6

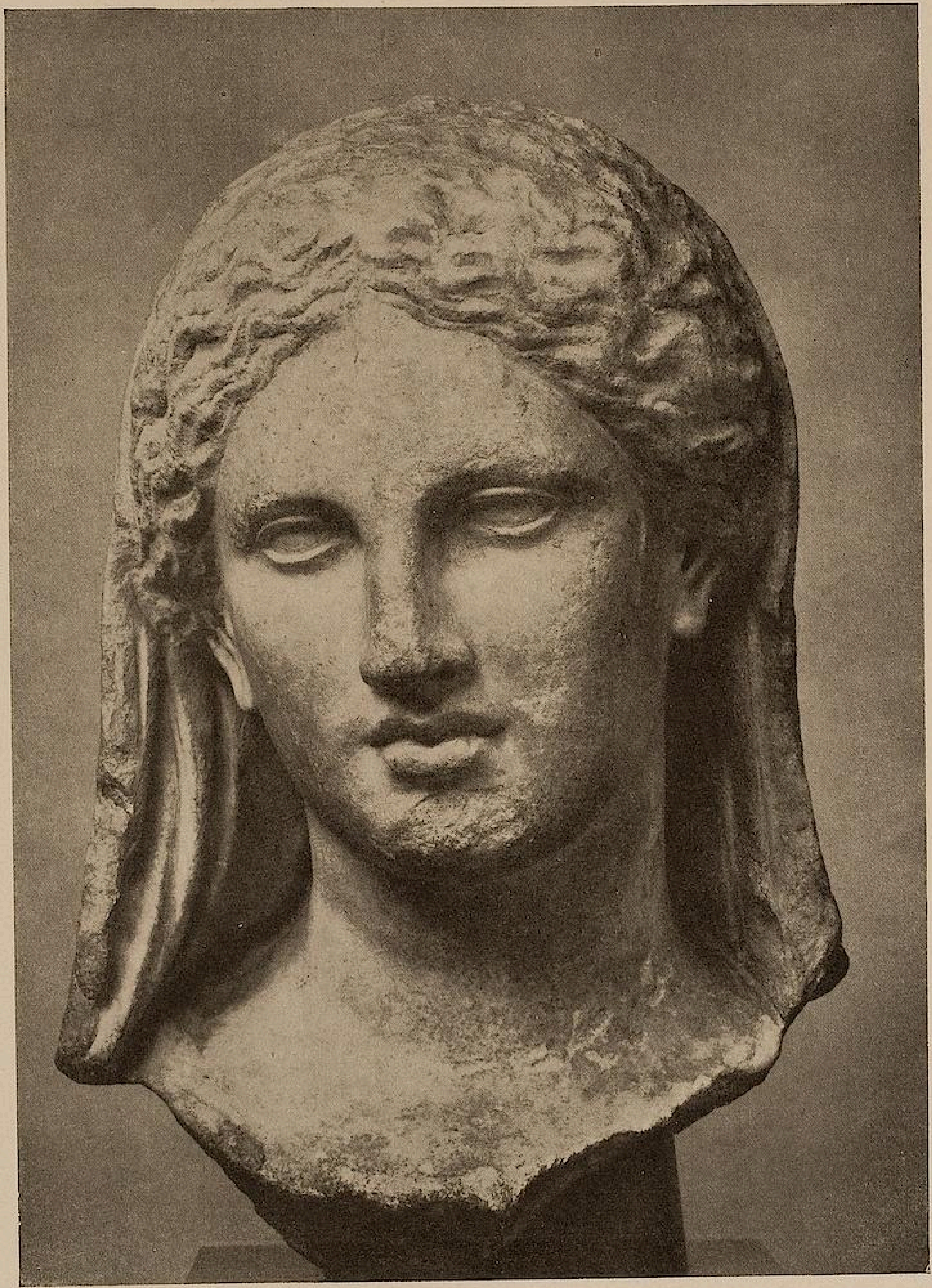
ATHENA. GRIECHISCH. 5. JAHRHUNDERT VOR CHRISTI. ANTIKE KOPIE

ABB. 8

Gräber schmückte, ihren „stimmungsvollen" Ausdruck zu verleihen.

An der strengschönen vatikanischen Penelopestatue bewundern wir die Ausdruckskraft der zusammengesunkenen Haltung, die mit übergeschlagenem Bein, dem aufgestützten Kopf so ergreifend die Versunkenheit in trübe Gedanken wiedergibt; und dabei ist doch der Stil noch so gebunden, die Figur kaum dem Relief entwachsen und der Kopf, für sich allein betrachtet, allen schmerzlichen Ausdrucks bar (Abbildung 9). Hat sich nun der Stil den Fesseln der altertümlichen Strenge entwunden, ist die Haltung freier und die Hingabe an den Schmerz auch in der völlig gelösten Haltung des Körpers ausgedrückt, so stehen wir vor Schöpfungen wie unserer Nikarete, die als Rest einer großen Gruppe von Familienmitgliedern, auch in der Zerstörung ihre Wirkung nicht eingebüßt hat. Stärker noch spricht zu uns ein allein erhaltener Kopf (Abbildung 10), der auch von einer solchen Grabfigur stammt. Schon die Umhüllung vermittelt die Gedankenverbindung von gesammelter Stimmung. Das Haupt ist wie von Todesahnung, von leiser Resignation gebeugt. Die Augen blicken verloren ins Weite. Die Formen des edlen Antlitzes sind nicht entstellt. Und gerade der Gegensatz des blühenden Lebens zu dem Erschauern vor dem Tode hilft mit, uns die Wehmut der Frau mitfühlen zu lassen.

Aber auch nach der andern Seite, der heiteren



FRAU VON EINEM GRABMAL. GRIECHISCH. 4. JAHRHUNDERT VOR CHRISTI

ABB. 10

Stimmung, ist es von der Athena, die wir betrachtet haben, nur ein kleiner Schritt. Nicht viel später ist ein anderes, in manchen Zügen ähnliches Bild der Göttin entstanden. Die Athena trägt die Ciste mit der Erichthoniosschlange im Arm und wendet ihr mit freundlicher Neigung das Antlitz zu. Da hat das Vorbild eines Meisters eingewirkt. Es dünkt uns so einfach, aber wie groß ist die Leistung, der Fortschritt, wenn in der Eirene des Kephisodotos, die in einer Münchener Kopie erhalten ist, zum erstenmal der seelische Zusammenhang auch künstlerisch hergestellt ist, wenn das Weib sich liebreich zu dem Kinde wendet, das verlangend zu der Pflegerin aufblickt.

Der Ton, der hier angeschlagen ist, klingt in den Werken des Praxiteles weiter. Stellt man sich eine Reihe praxitelischer Gestalten vor, so meint man eine leise klingende Musik, in einer freundlichen hellen Tonart, von lieblichen Instrumenten wie Flöte, Geigen und Harfen, ausgeführt zu hören. Dies sind die Gestalten, an die der Laie denkt, wenn vom griechischen Olymp die Rede ist. „Ihr wandelt droben im Licht, selige Genien." Götter, die eine frühere Zeit streng und ernst gedacht hatte, werden jung; Spiel und Liebeslust ist ihr Dasein. Sie sind fast zu schön, als daß man an sie glauben und voll Vertrauen zu ihnen im Gebet die Hände erheben könnte. (Schluß folgt.)

TRAUERNDE FRAU. GRIECHISCH. 5. JAHRHUNDERT VOR CHRISTI. ANTIKE KOPIE

ABB. 9

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE ABSINTHTRINKERINNEN. FARBIGE ZEICHNUNG

UM TOULOUSE-LAUTREC

VON

PAUL LECLERCQ

I.

Als ich die persönliche Bekanntschaft Toulouse-Lautrecs machte, hatte ich ihn schon öfter gesehen. Ich war ihm in den Foyers der Theater und den Wandelhallen der music-halls begegnet und wußte, wer er war.

Wie sollte man ihn auch nicht bemerken, den kleinen Mann, gestützt auf einen Stock mit Rabenschnabel, mühsam das Bein nachziehend, und mit seinem ziemlich großen Kopf einer mittelgroßen Person kaum bis zur Brust reichend.

Anmerkung der Redaktion: Diese von Hilde Lupan übersetzten Anmerkungen über Toulouse-Lautrec sind Auszüge von Aufsätzen der „Grand Revue".

Er trug immer einen Melonenhut, tief ins Gesicht gedrückt, das von einem schwarzen, etwas struppigen Bart umrahmt war.

Eines Tages (ich kannte ihn damals seit mehreren Jahren), als ich — zurzeit des Karnevals — mit ihm spazieren ging, bemerkte er in einem bescheidenen Bazar des Viertels, einen falschen Bart aus schwarzem kurzhaarigen Kaninchenfell, der auf einer Messingstange hing.

„Mein Bart!" rief er, vor der Auslage stehenbleibend.

Er ging in den Laden, kam mit einem kleinen Paket wieder heraus und murmelte, den Finger erhoben: — Mein Vorrat! —

Und darnach ein Schweigen.

„O, man weiß nie, was geschehen kann" — fügte er mit dem Ernst eines vorausschauenden Bürgers hinzu, dem, am Vorabend einer Belagerung der Erwerb eines Sackes Mehl geglückt ist.

Übrigens ließ er eine Stunde später „seinen Bart" in einer Droschke liegen, unter dem Vorwand, er rieche nach Leim.

Was bei seinem Barte vor allem frappierte, waren die feuchten und sinnlichen Lippen. Auch die Nase war sehr kräftig. Ein Kneifer, den er immer trug, überbrückte sie und hinter den Gläsern glänzten zwei schwarze, gütige und vertrauende Augen.

Nichts übrigens würde Toulouse-Lautrec mehr aufgebracht haben, als sagen zu hören, er sei gütig. Ein beißendes Wort hätte den Unvorsichtigen sofort niedergeschmettert.

Ich trage die Silhouette Toulouse-Lautrecs deutlich in der Erinnerung, so als stände er vor mir, mit seinem runden Hut und seinem dunklen Foulard, der breite schwarze und violette Streifen trug.

Aber es bedürfte seines Stiftes, um sie wieder ins Leben zu rufen.

II.

Ich habe, während ich diese Note schreibe, eine Lithographie vor Augen, eine Lithographie Toulouse-Lautrecs, die ich Gelegenheit hatte, ihn zeichnen zu sehen.

Sie stellt Zimmermann, den berühmten Rennfahrer, im Trikot, sein Rad in der Hand haltend, dar.

Vor dieser Lithographie, die voller Bewegung und intensiven Lebens ist, sehe ich Lautrec wieder vor mir, über seinen Stein gebeugt, mit einem dicken Stift bewaffnet und ich höre wieder, wie er mit treffenden und malerischen Worten, die sein Geheimnis waren, mir die Vorteile des sportlichen Trainings rühmt.

Nach kürzester Zeit war er dahin gelangt, sich und mir einreden zu wollen, ich müsse auch trainieren.

Und da er, wenn er sich etwas in den Kopf setzte, seine Freunde tyrannisierte, bis sie ihm beistimmten, mußte ich ernsthaft versprechen, darüber nachzudenken.

Nach Lautrec hätte dieses Training darin bestanden, mir einen englischen Trainer an die Fersen zu heften, der, nachdem er mich jeden Abend um 8 Uhr zu Bett gelegt hätte, heimtückisch mittels Schraube und Bohrer meine Türe von außen versperrt hätte, die ich dann, um am nächsten Morgen zu frühstücken, mit Fußtritten, Faustschlägen und Anrennen mit dem Kopfe hätte sprengen müssen, was ja zweifellos zu meiner Muskelbildung beigetragen haben würde.

Toulouse-Lautrec, der nicht daran denken konnte, diese Methode zu befolgen, trainierte auf seine eigene Weise.

Er setzte sich eine Segelmütze auf den Kopf, zog ein blutrotes Flanellhemd an und in einem kleinen, mit Rudern, Feder und Rollbank versehenen Apparat sitzend, den Körper vor und zurückwerfend, ruderte, ruderte er stundenlang, inmitten seines Ateliers.

Ein Nachbar, der dieses ungewöhnliche und regelmäßige Geräusch nicht begriff, vertraute verschiedenen Einwohnern des Viertels an, daß Toulouse-Lautrec, von einer seltsamen Manie ergriffen, Teig knete uud sich selbst sein Brot bereite.

III.

Henri-Raymond Toulouse-Lautrec Monfa war aus sehr altem Geschlecht, zum Überfluß stammte er aus einer Verwandtenheirat und dies ist der doppelte Grund seiner physischen Degeneration. Trotzdem konnte man sich kein lebhafteres, heitereres, kindlicheres und freudigeres Wesen denken, als ihn. Doch litt er zweifellos innerlich darunter, nicht alles tun zu können, wie die anderen.

Wäre er übrigens normal gebildet gewesen, so hätte seine Sportliebe, von dem Wohlstand seiner Familie unterstützt, ihn jedenfalls fortgerissen und wir hätten zweifellos einen Künstler weniger und einen Rennjäger mehr gehabt.

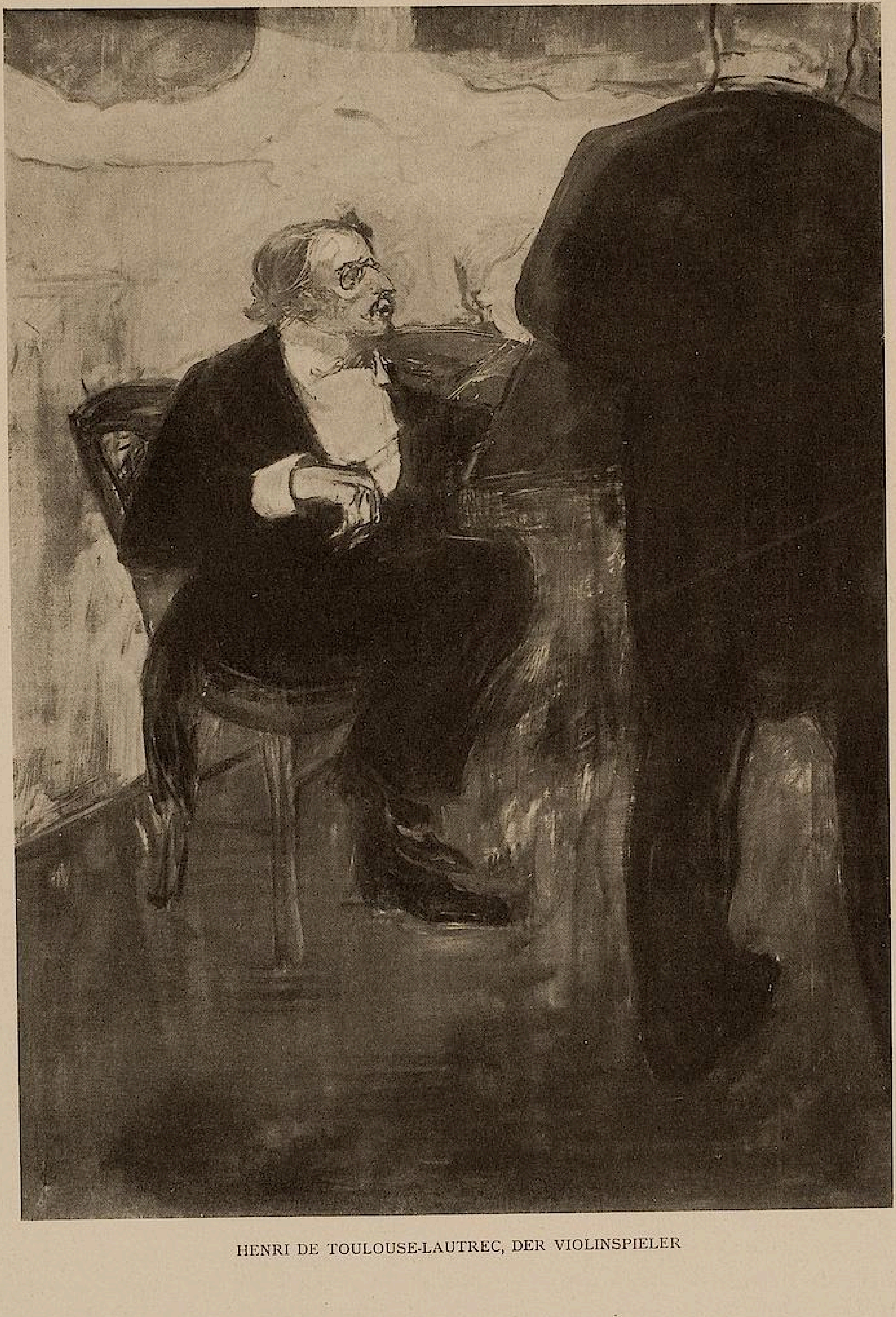
Sein Vater, ein alter Landedelmann, voll Rasse, Haltung und sehr originell, hatte ihm, noch sehr jung, ein Buch, dessen Autor er selbst war, gewidmet, das folgende Inschrift trug:

„Meinem Sohn, wenn er 20 Jahre alt sein wird, damit er sich im Leben zurechtfinde."

Und .... es war dies eine Abhandlung über Falkenierkunst!

IV.

Eines Abends, als Toulouse-Lautrec im Moulin-Rouge auf einem der hohen Barstühle saß, erhob sich neben ihm zwischen zwei Frauen ein Wortstreit um einen kleinen Wauwau mit glanzlosem



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DER VIOLINSPIELER

Fell und einem mitleiderregenden Gebahren, der vor Kälte auf seinen Pfoten zitterte. Die Eigentümerin des Wauwaus wollte wohl zugeben, daß ihr Hund nicht schön sei, aber er sei jedenfalls rassenrein.

Ihre ungläubige Kameradin spottete über diese Behauptung.

— Ein Rassehund, das! Du wagst zu behaupten, daß das ein Rassehund ist? Aber schau doch nur sein glanzloses Fell und seine krummen Pfoten. Er tut mir leid. —

— Bitte sehr, sieh nur mal das ganz schwarze Schnäuzchen, — sagte die andere, Wauwaus Maul aufsperrend. Mit solchen schwarzen Flecken soll er nicht reinrassig sein, mein kleiner Schatz! —

— Wenn das ein Beweis sein soll! —

— Man sieht eben, Du verstehst nichts .... Und sich an Toulouse-Lautrec wendend: „Nicht wahr, mein Herr, mein Kerlchen kann ganz häßlich und doch reinrassig sein?"

Lautrec grüßte, wie es seine Art war, auf militärische Weise mit seiner geöffneten und durch Kohle geschwärzten Hand und murmelte einfach: „Wem sagen Sie das!"

V.

Lautrec bewunderte die japanischen Künstler und durchblätterte mit Leidenschaft eine Mappensammlung (zum großen Teil ausschweifender Art), die in einem Winkel seines Ateliers herumlag.

Die Pinselskizzen in ihrer großen, zarten und feinen Kunst entzückten ihn. Und wenn der Tiermaler Princeteau sein erster Lehrer war, ehe er in das Atelier Cormons kam, so verdankt er zweifellos jenen die prachtvolle Bewegung, die sich in seinen kleinsten Werken ausspricht.

Übrigens hatte Lautrec sich immer bemüht, die Bewegung zu erfassen und die erste Leinwand, die er signierte (ich hatte Gelegenheit, sie vor einigen Jahren zu sehen), stellt — von vorn gesehen — eine Mail-coach mit vier Pferden in vollem Lauf dar. Damals schon und obwohl er zu jener Zeit die Japaner noch nicht kannte, lassen sich alle seine Fähigkeiten erkennen. Sie waren ihm also keine Offenbarung, sondern halfen ihm seine Persönlichkeit zu befreien. In einem Alter, wo gemeinhin die Künstler in jugendlicher Begeisterung die meisten ihrer Mitgenossen herunterreißen, war Lautrec, so grausam er in anderer Hinsicht sein konnte, voller Duldsamkeit gegen sie.

Er verehrte Degas, bewunderte Forain, durchblätterte mit Vergnügen den „Courrier français", worin Willette damals zeichnete und an den weniger guten künstlerischen Produkten fand seine Liebhaberei immer irgend ein Detail, das ihn belustigte oder interessierte.

Er achtete die Klassiker und während zweier Jahre faßte er den Plan, regelmäßig einen Vormittag in der Woche mit mir ins Louvre zu gehen und ihnen einen Besuch abzustatten. Aber die Ausführung dieses Vorsatzes wurde immer auf die folgende Woche verschoben.

Er haßte die Kritiker und es war ihm ziemlich gleichgiltig, ob sie sein Talent schätzten oder nicht. Er verachtete sie. Die Kritiker reizten ihn, wie Menschen, die sich indiskreterweise in seine Privatangelegenheiten mischten.

Er zog allen kleinen Schnurrpfeifereien der Welt einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand vor, dessen Stoffliches ihm gefiel. Eine Holzschachtel, ein großer weißer Fayenceteller, ein einfaches Papiermesser, aus einem Stück Elfenbein geschnitten, bewegten ihn mehr, als eine fein gearbeitete Pseudo-Kuriosität, die nicht diese stoffliche Seite hatte, die ihn interessierte.

Er bewahrte sorglich einen alten Hammer, dessen derber Stiel durch den Gebrauch poliert und von angenehmer Berührung, ihm „schöner als alles" erschien.

VI.

Lautrec ließ in seinen engeren Kreis jemand nur dann zu, wenn er volle Resonanz bei ihm fand, ihn seit langem kannte, oder wenn irgend ein auffallender Zug seiner Persönlichkeit ihn frappiert hatte. Wenig lag ihm dann am sozialen Rang oder am Fehlen jeglichen Ranges überhaupt. Er sah als Maler. Er setzte alles in Beziehung zu seiner Kunst und das untergeordnetste Geschöpf, sofern es vielleicht einen erstaunlichen Bartwuchs, eine Weste, einen Schädel, einen Bart besaß, der ihm auffiel, interessierte ihn mehr als eine bekannte Persönlichkeit, an der keinerlei Detail seine Augen belustigte.

Da es Zwang nicht für ihn gab, galt ihm als einzige Regel sein Vergnügen und seine Phantasie. Und es wäre ihm ebenso schwer gefallen, liebenswürdig gegen jemand zu sein, der seine Zuneigung nicht besaß, als auf Befehl zu zeichnen — sei es was es wolle.

Das hatte ihn natürlicherweise dazu geführt, sich mit ebenso verschiedenen als außergewöhnlichen Menschen zu umgeben. Und seine Freunde werden niemals die seltsame Galerie lebender Marionetten vergessen, die Toulouse-Lautrec sich zusammengestellt hatte.

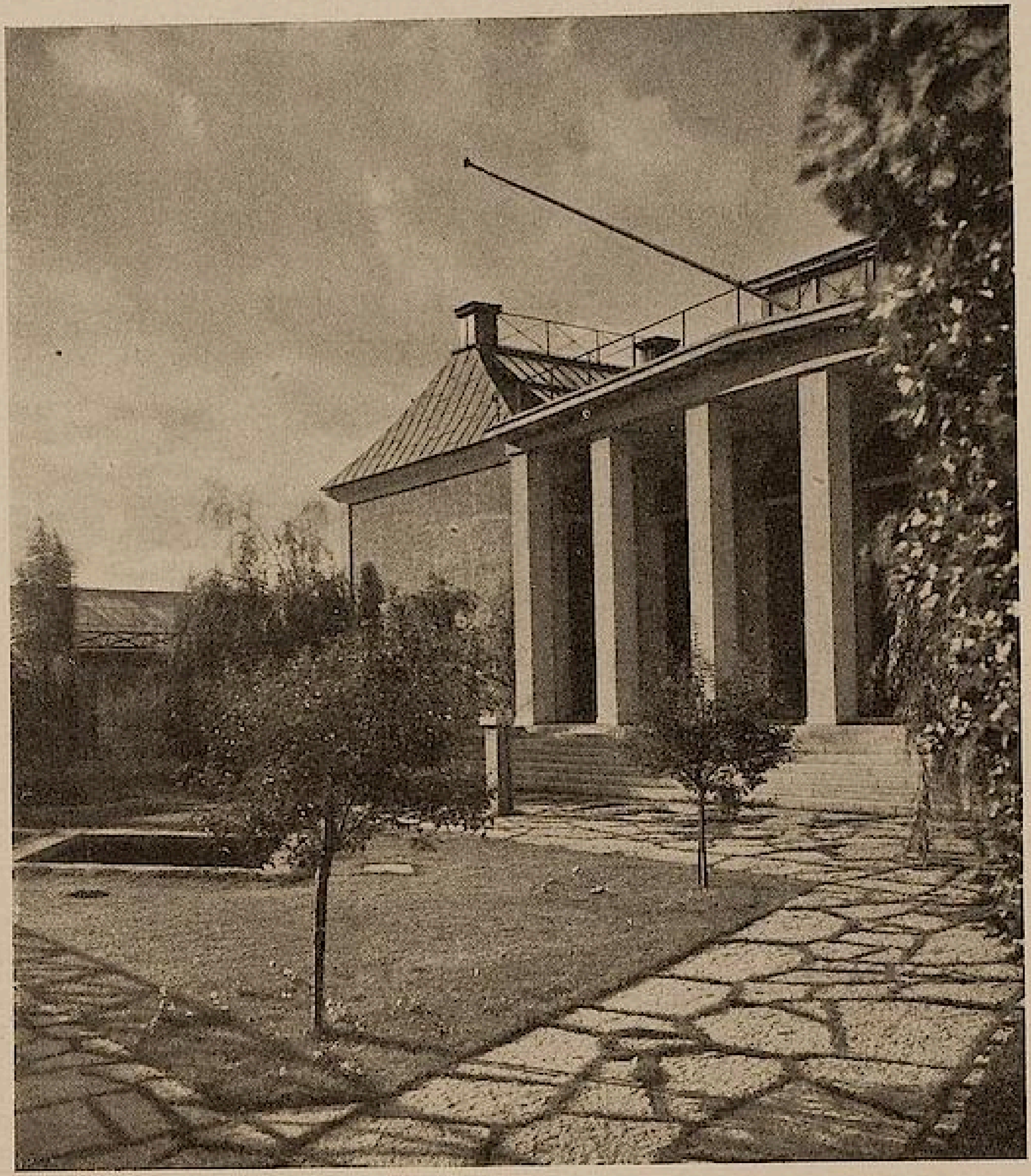
Das Werk Toulouse-Lautrecs ist sein Leben selbst. Jeder seiner Bleistiftstriche ist eine Note seines Lebens. Er kam zu gewissen Zeiten von gewissen Modellen nicht los, die dann in den verschiedensten Gestalten auf jeder seiner Produktionen erscheinen.

Während langer Zeit vollendete er keine Leinwand oder Lithographie ohne die lange Silhouette seines Vetters „des Doktors" darauf anzubringen. Koste es, was es wolle, sein Backenbart mußte da sein.

Späterhin ersetzte ihn das schiefnasige Gesicht eines seiner Freunde. Dann war es wieder das Gesicht eines alten Herrn mit großen vorstehenden Augen und endlich der zusammengezogene und auf seinen Pfoten verrenkte Körper eines kleinen Toy-Terriers.

Jemand, der Toulouse-Lautrecs Leben kannte, konnte mit fast absoluter Sicherheit den genauen Zeitpunkt bestimmen, an welchem jede der Lithographien ausgeführt war.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, BEIM KARTENSPIEL. ZEICHNUNG



LILJEVALCHS KUNSTHALLE, STOCKHOLM. GARTENHOF

LILJEVALCHS KUNSTHALLE IN STOCKHOLM

Man soll eine einfache Sache auch einfach sagen: Liljevalchs Kunsthalle ist das beste Ausstellungshaus Europas — nicht schlechthin vollkommen; Menschenwerk ist es selten; immerhin betreffen die Einwendungen, die wir machen können, nur Nebendinge. Musterhaft sind Lage, Umfang, Grundriß, Beleuchtung, Einrichtung, kurz das Wesentliche. Und eben deswegen verlohnt sich, wie ich hoffe, dieser Hinweis.

Die erste Schwierigkeit pflegt für ein Kunstausstellungsgebäude die Wahl des Platzes zu bereiten, da es dem Zentrum des Verkehrs nicht entfernt liegen soll und doch, der Würde seiner Bestimmung gemäß, in vornehmer Vereinzelung. Solch ein Platz ist in unsern Großstädten rar. Stockholm war in der glücklichen Lage, ihn gewähren zu können, an der Straße zum Tiergarten. Da geht es am Meere entlang zum nordischen Museum, zu den vielen Sehenswürdigkeiten von Skansen, zu den guten Diners von Hasselbacken und zu vornehmen Villen, deren Zahl sich nach menschlichem Ermessen vermehren wird. Kurzum, es ist ein Weg zu manchen Kulturgütern Stockholms. Und an dieser Straße liegt, nach allen Seiten frei, nur von einigen Bäumen lose umhegt, die Kunsthalle, die ihre Entstehung der Munifizenz des Herrn Liljevalch verdankt.

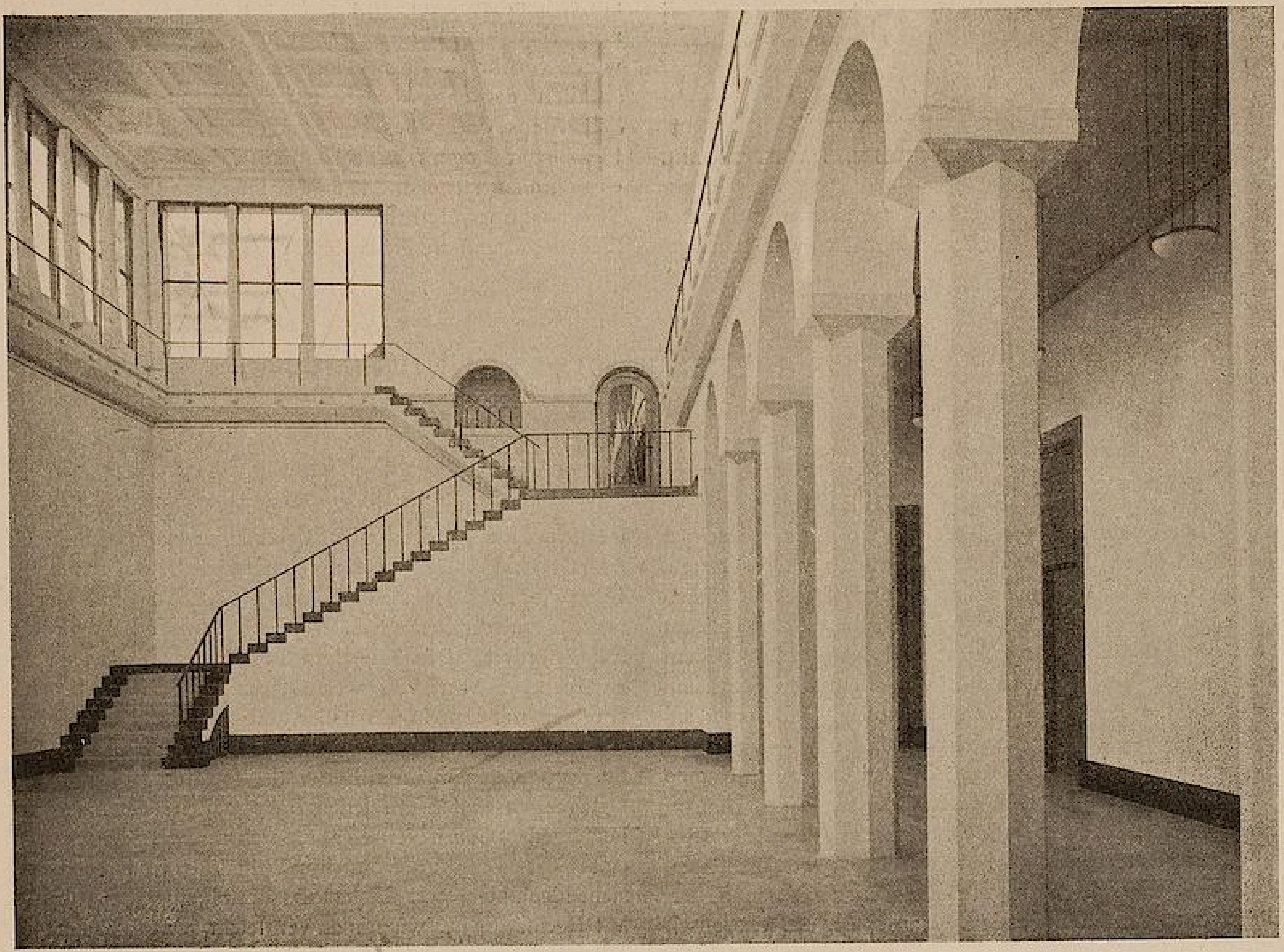
Der Baumeister, Carl Bergsten, hat sich Einrichtungen deutscher Museen und Ausstellungshallen zunutze gemacht, allein nur um seine Vorgänger zu übertreffen. Die Vorzüge seiner Arbeit sind Sachlichkeit in Verbindung mit jenem Sinn für Maß und gute Verhältnisse, der den geborenen Architekten erweist. Er hat seine Aufgabe in einem Gebäudekomplex gelöst. An die Rückseite des Ausstellungshauses schließt sich, um einen Gartenhof gruppiert ein Restaurant, Blä Porten. Man nähert sich ihm vom mittleren Hauptsaale des Austellungshauses aus durch eine Pfeilerhalle über Treppenstufen hinabsteigend. Die Anlage ist nicht sehr

weiträumig, doch steht sie im rechten Verhältnis zum Umfang des Ganzen.

Die Kunsthalle ist gerade groß genug um einer gewählten Gemäldeausstellung bequemen Platz zu gewähren, verbietet also die ermüdenden und schon deshalb unbefriedigenden Massendarbietungen. Dreizehn Säle von rechteckigem Grundriß, doch verschiedener Dimension enthalten im Ganzen etwa 400 laufende Meter Behangfläche. Sie werden alle durch Oberlicht erhellt, doch können vier von ihnen auch für Seitenlicht durch Verdunkelung der Decke und Öffnung großer Fenster hergerichtet werden. Für das Oberlicht sind mehrere Konstruktionen angewendet, in einem Hauptraum das von Lichtwark empfohlene Kastenlicht. Dabei verdient es hervorgehoben zu werden, daß die Lichtzuführung gleichmäßige Resultate ergibt und daß die Schwierigkeiten, die das Oberlicht dem Anblick von außen darzubieten pflegt, überwunden sind, und nicht nur wie gewöhnlich versteckt. — Namentlich die Beleuchtung des großen Skulpturensaals zeigt eine vorbildliche Lösung. Die hohen Wände sind ringsherum unmittelbar unter der Bedachung in Fensterreihen aufgelößt. Im Innern läuft vor den Fenstern ein schmaler Umgang hin, die östliche Fensterwand ruht auf einer Pfeilerreihe. Die dahinter liegende Erweiterung des Raumes in Gestalt eines Bogenganges empfängt Licht genug für Ausstellungsobjekte an ihrer Rückwand.

Die Türen sind überall an die Ecken der Räume gerückt, um möglichst ausgedehnte Behangflächen zu gewinnen. Ein weiterer Vorteil des Grundrisses besteht darin, daß sich verschiedene Raumgruppen bilden lassen. Eine solche Gruppe umfaßt die drei großen Säle zunächst dem Eingang, von denen sich zwei, nur durch Pfeiler getrennt, nach Bedarf zusammenziehen oder, durch Zusetzen der Pfeilerabstände, trennen lassen. Andere Gruppen für sich bilden die Säle an den nördlichen und südlichen Längsseiten des Baues. Oberhalb des Vestibüls ist ein Erfrischungsraum eingerichtet, der über eine Treppe vom Skulpturensaal aus betreten wird. — Auf die technischen Einrichtungen der Heizung und der Beseitigung des Schnees von den Oberlichtern ist hier nicht einzugehen. Wie wenig in dieser Beziehung bei unseren älteren Museumsbauten fürgesorgt ist, wird jedem Fachmann bekannt sein. In einer dem Verfasser dieses unterstellten Akademiebibliothek stürzte einmal nach starkem Schneefall das Glasdach ein, wobei ein Anwesender um ein Haar erschlagen wurde.

Die Einrichtung der Kunsthalle ist von der durch ihre Bestimmung geforderten Einfachheit. Denn für ein Lokal, das Ausstellungen verschiedenen Inhalts Aufnahme ge-



LILJEVALCHS KUNSTHALLE, STOCKHOLM. SKULPTURENSAAL

LILJEVALCHS KUNSTHALLE, STOCKHOLM. HAUPTEINGANG

währen soll, ist strenge Neutralität der Ausstattung oberstes Gesetz. So ist in den hellen, zumeist weißgrau gestrichenen Sälen jeder Schmuck vermieden, der den ausgestellten Objekten präjudizieren könnte. Ein paar kleinere Säle sind mit einem grünlich-grauen Stoff ausgeschlagen, unter dem die Wand zum Benageln mit Holz verschalt ist — eine nachahmenswerte Einrichtung, die meines Wissens zuerst in den Kunsthallen von Bremen und Hamburg allgemein durchgeführt worden ist.

Betonte Einfachheit ist zeitgemäß und Bergsten ist ein besonnener Führer der modernen Bewegung der Architektur in Schweden. Sein Bemühen um Sachlichkeit ist frei von dem Ehrgeiz, für jedes einzelne Bauglied eine neue Form zu erfinden. (Was ebenso leicht wie überflüssig wäre.) — Zu Einwendungen gibt sein vortrefflicher Bau nur am Äußeren Anlaß. Ihm mangelt die Fassade — das symmetrisch geordnete Antlitz in der Richtung der Hauptachse. Allein wir sind der Phrasenhaftigkeit des Fassadengepränges, hinter dem sich zumal an Kunsthäusern — ach wie oft — die Verlegenheit verbirgt, so überdrüssig, daß wir uns bescheiden. Lichtwark meinte einmal, es müsse verboten werden, an die Fassade zu denken, ehe man sich über die zweckmäßige Gestaltung des Gebäudes im Reinen sei. Nach diesem Grundsatz scheint Bergsten verfahren zu sein. Sein Ausstellungshaus ist musterhaft und nicht zuletzt in der Ausnutzung der gegebenen Grundfläche. Allein als alles dieses wohlgetan war, ergab sich für den Haupteingang ein zwar ausreichender aber nicht eben ansehnlicher Platz an der nördlichen Ecke des Baues. Um diese Ecke zu betonen wurde vor ihr ein freistehender achteckiger Pfeiler errichtet, auf den der angesehenste unter den jungen Bildhauern Schwedens, Carl Milles, eine symbolhafte Gestalt gesetzt hat. Ein junger Bogenschütze zielt aufwärts, auf dem Rücken eines Adlers stehend. Die Verbindung von Mensch und Tier ist ungewöhnlich, doch wirkt der Umriß des ganzen Pfeilers gut und die Modellierung ist vortrefflich. G. Pauli.

BERLINER HERBSTAUSSTELLUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER

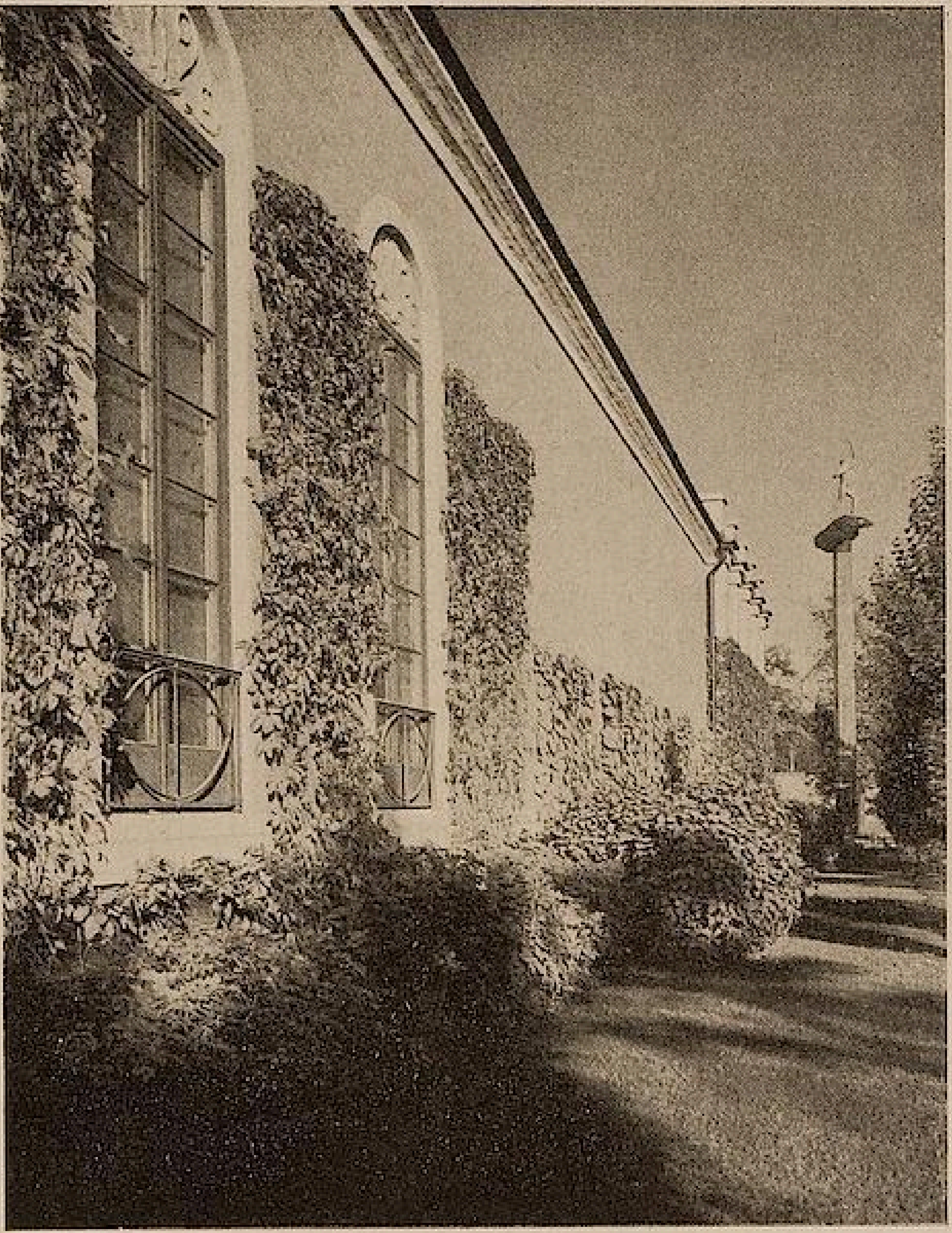
ALFRED FLECHTHEIM

Am Lützowufer, in den Räumen, wo Burchard seinen Kunstsalon hatte, hat Alfred Flechtheim sich niedergelassen. Er ist bekannt durch seine im stillen einflußreiche Tätigkeit in Düsseldorf; unsern Lesern ist er im besondern bekannt durch seine Berichte für „Kunst und Künstler" vor dem Jahre 1910. Sein Interesse gilt vor allem den deutschen Künstlern, die man als Jünger der großen Traditionen ansprechen kann — dem Kreise des Café du Dôme — und einer Gruppe von Franzosen, die bezeichnet ist, wenn man Namen wie Picasso, Braque, Derain, Dufy, Gleizes, Friesz, Matisse, Vlaminck, Marie Laurencin nennt. Diese Künstler vertritt er in Ausstellungen und in einer von ihm herausgegebenen, launig und etwas launisch geleiteten Zeitschrift „der Querschnitt" mit Geist und Passion. Man spürt, daß er seelisch engagiert ist und mit Bewußtsein über diesen Kreis nicht hinausgeht. Solche Beschränkung ist, selbst wenn, wie in diesem Fall, snobistische Züge nicht fehlen, durchaus erfreulich. Ein Kunstsalon erhält dadurch Haltung und Charakter. Und es ergibt sich eine nützliche Arbeitsteilung. Hier wird der Matissekreis, dort Kokoschka und Heckel, und an anderer Stelle wieder Pechstein oder Schmidt-Rottluff gefördert. Den Künstlern kommt solche Parteinahme zustatten. Sie wissen, wer ihr bester Vertreter ist und kommen mit ihm in ein nahes, oft freundschaftliches Verhältnis. Die großen Maler vom Ende des vorigen Jahrhunderts waren in ihren Entwicklungsjahren froh wenn sie Gelegenheitskäufer um jeden Preis fanden; die Maler von heute haben Spezialvertreter, die sich für sie leidenschaftlich einsetzen. Dieses persönliches Verhältnis zu pflegen, versteht Flechtheim gut. Er hat das Vertrauen seiner Künstler. Mit Recht. Er ist, wenn man vergleicht, was er fördert und beiseite läßt, eine einheitliche Natur. Etwas zu weich ist vielleicht sein Urteil, etwas zu geistreich kompliziert sein

Verhältnis zur Kunst, etwas manieriert sein Geschmack; im ganzen aber ist er ein echter Liebhaber der Kunst, und sein neuer Salon ist darum für Berlin ein Gewinn. Daß wir gewiß sein können, dort in Zukunft eine Reihe feiner, anregender, reinlich gesiebter Ausstellungen zu genießen, verbürgte schon die Eröffnungsausstellung. Flechtheim hatte darin, mit dem Behagen eines Gourmets, künstlerische Delikatessen à l'épigone zur Schau gestellt.

OSKAR KOKOSCHKA

Dieser Künstler hat unter den Berliner Kunsthändlern gleich drei Förderer: Paul Cassirer, Fritz Gurlitt und Dr. Wallerstein. In den Salons von Gurlitt und Wallerstein-Goldschmidt waren zu gleicher Zeit Zeichnungen Kokoschkas ausgestellt, bei Gurlitt eine gut gewählte Kollektion von etwa hundert Blättern, bei Wallerstein-Goldschmidt eine kleinere aber noch kritischer und liebevoller zusammengestellte Auswahl. Diese Hingaben an die Kunst Kokoschkas hat eben sowohl menschliche wie künstlerische Gründe. Der junge Österreicher hat es verstanden sich zum „Liebling" zu machen, weil sich in seiner Begabung Ergründungswille und Gefälligkeit so mischen, daß der Betrachter das Gefühl hat, sich mit bedeutenden Dingen zu beschäftigen und sich doch nicht sonderlich beschwert fühlt. Man nennt Kokoschka einen Maler der Seele, man nennt ihn den Menschendarsteller von heute schlechthin. Wahr daran ist, daß er wirklich ein begabter Physiognomiker ist, der das eigentlich Unterscheidende von Gesichtsausdrücken herauszuarbeiten und sozusagen Gesichtsstimmungen zu geben weiß. Wie Monet einen Heuhaufen zu verschiedenen Tageszeiten malte und so Bilder von Wetterstimmungen gab, so vermag Kokoschka demselben Gesicht verschiedene in sich abgeschlossene Seelenzustände zeichnend abzugewinnen. In seinen besten Blättern zeigt sich die Fähigkeit, wahrzunehmen und zu formen, was ein Gesicht ausdruckshaft von allen andern Gesichtern unterscheidet. Und auf diese Fähigkeit konzentriert es sich. Er gibt nur diesen Ausdruck und vernachläßigt bewußt alles andere — wie es in einer weniger dichterischen, sondern in einer mehr feuilletonistisch-kritischen Weise einst Lenbach tat. Das die Kunstfreunde Faszinierende bei Kokoschka besteht nun aber darin, daß er bei all seinem Willen zur Tiefe stets gesellschaftlich bleibt. Er ist naiv, doch ist er es in einer verbindlichen Weise; er ist „faustisch", fürchtet sich aber nicht eben vor Banalität; er hat etwas Phönixartiges, doch macht es ihm nichts aus, auch fremde Federn im Gefieder zu haben. Seine Abstraktion ist gefällig; er schmeichelt den Frauen, die er psychoanalysiert, indem er kleine Monalisen aus ihnen macht. Eine Großstadtnaivität ist hier zu einem Großstadtruhm gekommen, der gewiß berechtigt, aber ebenso gewiß besinnungslos übersteigert ist. Will man den Grad feststellen, so gerät man unwillkürlich in die Literatur und vergleicht den Zeichner mit dem dreißigjährigen Hugo von Hofmannsthal. Was hier anspricht und dort erregte ist verwandt; es ist eine sentimentale Schonungslosigkeit und ein Titanentum des Salons.



LILJEVALCHS KUNSTHALLE, STOCKHOLM. SEITENANSICHT

Mir sagt der Zeichner Kokoschka fast mehr als der Maler, weil der Mangel an kräftig greifendem Naturgefühl und an Sinn für das Organische in den Zeichnungen leichter entschuldigt und die Lust am Ausdeuten williger hingenommen wird. Zudem ist der Zeichner selbständiger, so sehr man auch vor seinen Arbeiten an alte Meister, vor allem an das Barock, an Munch und Corinth denken muß, und so naiv sich auch aus der tiefsinnig gemeinten Form wie unwillkürlich etwas hervordrängt, das man einen Oppler-Zug nennen möchte. Der Zeichner gibt sich unmittelbarer, ohne venezianischen Farbenprunk; in den Zeichnungen ist weniger Geniegebärde, es ist in ihrem Ernst etwas erfrischend Jungenhaftes, in ihrem Raffinement etwas reizend Täppisches und Kälbernes. Natur und Künstelei mischen sich so, daß es den Zeitgenossen in der Tat schwer sein muß, der Suggestion zu widerstehen. Ein Talent ist Kokoschka, dünnblütig und zart, aber mit dem Euphorionzug. Grübelnd und kokett, erfüllt von einem trauernden sich Wundern (man sehe das Selbstbildnis im vorigen Heft) und auch von Freude an künstlerischer Eleganz. Der Strich, der einen Körper umschreibt, ist geladen mit nervöser Manieriertheit. Doch behält der Zeichner dabei das Ganze im Auge. Seine Bild-

PAPLO PICASSO, HARLEKIN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

nisse sind, soweit ich kontrollieren kann, nicht ähnlich; doch wirken sie durch eine gewisse hypnotisierende Intensität. Besonders die Frauenbildnisse. Aus übergroßen Augen strahlt Seelisches, und schmale, ausdrucksvolle Münder scheinen schwärmerisch-spöttische Gedanken zu verschweigen. Ein Enthüller und Schmeichler zugleich. Ein feiner Enthusiasmus ist in dieser sehr deutschen Zeichenkunst, eine schöne bewegte Menschlichkeit; doch bleibt sie stets auch etwas vage und flach. Um ihren Rang abgrenzen zu können, wäre es lehrreich, die besten Bildniszeichnungen einmal unmittelbar neben Schwarz-weißarbeiten von Munch, Corinth, Lautrec und anderen zu sehen.

NEBEN DEN PROGRAMMAUSSTELLUNGEN

Einige gute Bilder moderner Maler aus der Generation der Älteren waren bei Fritz Gurlitt und Carl Nicolai ausgestellt. Von Corinth sah man hier ein schönes Damenbildnis (das wir abbilden) und dort eine frühe Landschaft (1893), merkwürdig durch die Mischung von münchner Tradition und persönlichem Naturgefühl. Bei Gurlitt sprachen zwei Bildnisse Schlesingers an, gute Arbeiten aus der Waldmüllerzeit, und ein Herrenbildnis Franz Krügers, während eine Bildniskizze von Lunteschütz mehr um des Dargestellten Willen (A. Schopenhauer) interessierte. Daneben zeigte Gurlitt eines der seltenen Jugendbilder Artur Roeßlers („Badende Jungen“, 1900) gute Bilder von Pascin, zwei wirkungsvolle Aquarellzeichnungen Pechsteins, und eine Vitrine mit reizenden Kleinplastiken von Renée Sintenis. Bei Nicolai fesselte eine corotartige Waldlandschaft von Scholderer, eine flüssig gemalte Atelierstudie Fritz von Uhdes, ein gutes helles Stilleben Theodor Hagens — der oft dicht vor der Meisterschaft gestanden hat — und das „Italienische Mädchen“ Liebermanns aus den in Venedig verbrachten Monaten im Jahre 1878. Im Vorderraum hingen gute Arbeiten von Pechstein, Heckel, Kirchner und Röhricht. Der Vorzug der Galerie Nicolai besteht nicht darin, daß ein bestimmtes Programm verfolgt wird, nicht in den periodischen Ausstellungen, sondern darin, daß man in irgend einem Raum stets ein paar gewichtige Werke älterer Meister oder auch gute einzelne Werke neuerer Maler findet.

BERLINER SEZESSION

In diesem Jahr sieht es am Kurfürstendamm besser aus. Ob strenger gesichtet worden ist oder ob zufällig reifere Arbeiten zusammengekommen sind, entzieht sich der Beurteilung. Sichtbar ist, daß die Beteiligung der Münchener Künstler wohltätig wirkt. Bilder von Carl Caspar, Frau Caspar-Filser, Eberz, Seewald, Unold, Heß, Schülein und Weißgerber erheben sich um eine Stufe über das Niveau der meisten Berliner Aussteller; sie beruhigen durch eine ihnen eigentümliche dekorative Ausgeglichenheit, man spürt die alte süddeutsche Tradition, die sich vom Neuen nicht eben tief erschüttern läßt. Den stärksten Eindruck in der Ausstellung macht natürlich wieder Corinth. Seine neuen Bilder sind freilich recht summarisch gemalt, ja hingestrichen; seine Form hat aber nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich eine gewisse Größe, seine Malerei ist höchst lebendig,

RUDOLF LEVY, ORCHIDEEN

DANZIG, STADTMUSEUM

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM BERLIN

LOVIS CORINTH, DAME IM GARTEN

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER GALERIE NICOLAI, BERLIN

die Figurenbilder sind vortrefflich in der Anlage und schön im Gesamtton. Er zieht den Blick des Betrachters auf seine Bilder und hält ihn fest. Auf ihn läßt sich anwenden, was vor Jahren eine Sportzeitung zugunsten berühmter Rennfahrer immer wieder schrieb: Klasse bleibt Klasse!

Lesser Ury zeigt wieder ältere Arbeiten, charaktervolle Werke einer spröden, trockenen, technisch ziemlich unangenehmen Malerei, die aber wie von ferne einen klassischen Zug hat. G. W. Rössner hat ein großes dekoratives Bild „Der Frühling" ausgestellt, ein Werk gefälliger Malerei, das nach unten aber schlecht abgeschnitten ist, es fehlen ihm gewissermaßen die Füße. Klossowski fährt fort mit ungemeiner Intelligenz und edlem Geschmack den schönen Furor Rubens' und Delacroix' nachzuempfinden. Spiro gibt Proben gedächtnisstarker Kunstbildung, Oppler hat eine hübsche Interieurszene gemalt, die nur etwas zur Süße geraten ist, und Leo von König feiert seinen fünfzigsten Geburtstag mit einer Sonderausstellung. Er hat in hohem Maße die Achtung des Betrachters. Auf den Spuren Grecos, Delacroix' und Feuerbachs strebt seine Form in's Heroische; da sie von Natur aber mehr bürgerlich idyllisch ist, muß ein gebildeter und ehrlicher Formalismus und eine romantische Dunkelheit aushelfen. Was diese Kunst adelt ist eine reine Gesinnung.

Walter Teutsch könnte man den Münchnern zuzählen. Vor seinen beiden Bildern spürt man, daß in dem Maler etwas nicht Alltägliches vorgegangen ist. Nur bedarf er zu sehr der nazarenischen Form, um es auszusprechen. In Karl Rössings „Feldarbeitern" ist viel Kalkul, doch steht ein Talent dahinter, das Aufmerksamkeit verdient. Klaus Richter wirkt auf viele Besucher nachhaltig ein. Doch tut er es nicht als Maler, sondern als Illustrator gespenstisch ulkiger Stimmungen. Wie wenig an dem Bild der Großmutter ist, merkt man, wenn man es im Geiste mit einem der ebenso

ANDRÉ DERAIN, DER HOF

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

genau durchgeführten, aber im Verhältnis groß und naiv gesehenen Bildnisse Spekters oder Oldachs vergleicht. Auch die Arbeiten des tüchtigen Büttner und amüsante Kleinigkeiten von Erich Simon sind durch ein Mißverständnis zu Ölbildern geworden. Dieses alles läßt sich graphisch besser ausdrücken.

Die Plastik wirkt nebensächlich. Wackerles Holzstatuetten sind recht genrehaft. Alexander Opplers Bronze ist in einer merkwürdig temperamentlosen Weise gut; und Ernst Wenck zeigt einen Frauenkopf, vor dem einem — wie vor so vielen Kunstwerken der Gegenwart — das Wort „beinahe" auf die Lippen kommt.

Auffallend viel ist verkauft worden, wohl weil die Luxussteuer wegfällt. Den Künstlern ist dieser materielle Erfolg sehr zu gönnen. Hoffentlich regt er die Berliner Sezession an, die Qualität fernerhin noch mehr zu steigern.

„MOSAIK IN NOT"

Die Firma Puhl und Wagner, Gottfried Heinersdorff, die bekanntlich eine große und angesehene Mosaikwerkstatt unterhält, versendet eine Schrift: „Mosaik in Not". Die Schrift enthält eine klare und überzeugende Darlegung, wie sich die moderne Mosaikkunst in Deutschland entwickelt hat, wie sie durch Krieg, Niederlage und Revolution in eine bedenkliche Notlage geraten ist, und wie von der Regierung, von den Gemeinden und vom öffentlichen Interesse über die Schwierigkeiten weggeholfen werden könnte. Die Schrift enthält ferner Gutachten bekannter Künstler und Kunstbeamter, unter anderen von A. Kampf, P. Mebes, H. Muthesius, Bruno Paul, Max Pechstein, E. Redslob, Riemerschmidt, Thiersch, Waetzoldt. Und daneben enthält das Buch eine Anzahl Abbildungen von Mosaiken, die die Firma im Laufe der Jahre ausgeführt hat, sowohl Kopien alter Werke, wie auch Arbeiten, die nach den Kartons moderner Maler hergestellt worden sind. Es handelt sich in diesem Fall nicht um Reklame, sondern es fällt das Interesse der Firma wirklich zusammen mit einem öffentlichen Interesse. Es ist daher zu wünschen, daß die kleine Schrift Beachtung finde und von denen, die es angeht, beherzigt werde. Um so mehr als nicht nur eine Anzahl vorzüglicher Qualitätsarbeiter, sondern auch eine Reihe talentvoller Künstler am Bestehen dieser in ihrer Art einzigen Firma, aufs lebhafteste interessiert sind. K. Sch.

HENRI MATISSE, DIE KÜSTE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

CHRONIK

GAULS ENTENBRUNNEN

Die bronzenen Enten auf Gauls reizendem Brunnen in der Hardenbergstraße sind zum dritten Mal ihres Metallwertes wegen gestohlen worden. Man nannte den Brunnen den „Streichelbrunnen", weil die Kinder in die Tiere verliebt waren und sie ganz blank gestreichelt hatten. Das Werk war also populär, es wurde ihm eine besondere Liebe entgegengebracht. Und doch! Auf den Gassen italienischer Städte, inmitten einer ganz armen Bevölkerung stehen seit Jahrhunderten viele Brunnen, die in dieser Weise leicht bestohlen werden könnten. Es geschieht nie. Und dort gibt es nicht einmal „Kunsterziehung". Aber das Volk, selbst das ärmste, lebt dort mit den Dingen der Kunst!

DIE STADT BERLIN ALS GRATULANT

Lesser Ury hat seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert. (Wozu auch wir ihm, seine Lebensarbeit nach Gebühr würdigend, gratulieren.) In dem Bericht über die Geburtstagsfeier, den die Vossische Zeitung brachte, las man folgende Sätze: „Für die Stadt Berlin erschien Stadtrat Rosenberg, angetan mit den Insignien der Stadt, und überbrachte die Glückwünsche Berlins. In längeren Ausführungen gedachte er Urys Verdienste um die Berliner Kunst und wünschte ihm sowie der Stadt noch jahrzehntelange Wirksamkeit seines über die Grenzen Deutschlands hinaus die Stadt berühmtmachenden Schaffens."

Im Juli 1917 feierte Max Liebermann seinen siebenzigsten Geburtstag. Es erschien bei dieser Gelegenheit weder ein Bürgermeister Berlins noch ein „mit den Insignien der Stadt angetaner" Stadtrat. Bei *dieser* Gelegenheit war Berlin nicht vertreten. Wir gönnen Lesser Ury die Ehrung von Herzen. Aber wir schämen uns nachträglich noch einmal für die Stadt Berlin.

NEUE BÜCHER

Picasso v. Maurice Raynal. Delphin-Verlag, München 1921.

Was dieses Buch voraussetzt, ist nicht einmal so große Bilderkenntnis wie etwa manches Kapitel bei Meier-Gräfe, nicht soviel philosophische Belesenheit und Fähigkeit sprachlich Dunkles, gewollt oder aus formaler Impotenz Kompliziertes zu verstehen, wie es Stöße moderner Kunstbücher aufweisen, wohl aber Verständnis für diesen ganz freien, mutigen, weltstädtischen Geist, der die Atmosphäre jener Kreise bildet, in denen Raynal und auch sein Freund Picasso heimisch sind, und in denen klare Skepsis mit echter Kameradschaft zusammengeht, sprühende Begeisterung augenblicklich in Ironie oder vielmehr in „blague" umschlagen kann, wo man Unverfälschtheit des Naturtriebs — sei es einem Künstler, sei es bei einem kleinen Mädchen — dennoch mehr schätzt als höchst Intellektuelles, wo man endlich soviel von Malerei versteht, daß man schon garnicht mehr darüber spricht. Jedenfalls nicht zusammenhängend. — Auch Maurice Raynal möchte wohl lieber kein Buch schreiben, sondern sich vor Picassos Bilder stellen, ein paar gesprochene Sätze mit Handbewegungen unterstreichen und den Zuhörer, der dazu mit dem Kopfe nickte, zu einer Anisette auf der baumüberwölbten Terasse der Coserie des Lilas einladen und mit ihm im Gefühl schöner Einigkeit über den abendlichen Platz blicken. Aber aus allgemein geübter Gewohnheit und Metier schreibt er es dennoch und legt für den verehrten Kameraden Zeugnis ab.

Sein Leitmotiv gibt er gleich auf der ersten Seite: Nämlich, daß wir durch Picasso gelernt hätten, es gäbe in der Welt des Empfindungsvermögens ebenso Entdeckungen zu machen, wie in der Physik. Ein solcher Entdecker, wie sie die Welt beunruhigen, ist ihm Picasso, ein Konquistador, der die fremden Länder erschließt und Andern überläßt sich darin einzurichten. Der Kontinent, in dem diese Landstriche liegen, ist die buchten- und schluchtenreiche Seele des Menschen. — Rapide, wie das Ganze geschrieben ist (wozu der feierlich große Druck etwas im Gegensatz steht) gibt er einen Abriß des Werdegangs dieses Wunderkindes, das schon mit vierzehn Jahren „ausstellungsreife" Sachen malt, deutet die Einflüsse der Heimatnatur, der Meister alter und neuer Zeit, der christlich und historisch gerichteten, streng lateinischen Erziehung an, welche ihn früh die Menschheit unter den idealisierenden Gesichtspunkten des Schmerzes, der Armut und der Einfachheit sehen läßt. Apollinaire, der sensible, instinktreiche Ostjude, wird in Paris Freund und Anreger für Picasso. Er hat damals in seiner dunkel-klingenden Prosa die blauen Werke des Jünglings gefeiert, die später halb Europa entzückten. Raynal benutzt die Gelegenheit, Lyrismus strömen zu lassen, nicht, sondern gibt uns in der Pose des Berichterstatters ein glänzendes kleines Intermezzo: Ein Bankett zu Ehren Henri Rousseaus, das in dem kuriosen Atelier Picassos stattfand.

Was dann folgt, soll und kann nicht kurz zusammengefaßt werden. Es stehen aufleuchtende Wahrheiten in diesen Kapiteln, deren Stil zwischen erregtem Kaffeehausgespräch und ciceronianischem Plaidoyer schillert. Aus leidenschaftlich miterlebender Anschauung geboren, haben die Sätze Blut und Muskeln, aus denen sie freilich auch auf manches losschlagen, was man mit Fug und Recht hochschätzt. Hinterher aber bemerkt man nicht ohne Erstaunen, daß Werden und Bedeutung von Picassos „Entdeckungen" zwischen dem Zickzack der raschen Perioden eindringlich klar dargestellt sind.

Im letzten Teil setzt sich Raynal mutig mit den neuesten klassizistisch-naturalistischen Versuchen auseinander, deren vergleichsweise Schwächliches ihm natürlich nicht entgangen ist. Es ist nahezu ergreifend, zu spüren, wie unter dem außerordentlichen psychologischen Kommentar, der immer wieder das felsenfeste Vertrauen auf die Größe von Picassos Künstlertum, auf das Unerschöpfliche seiner Empfindungsfähigkeit betont, der leise Klang tiefer Besorgnis zittert: „Irgendwelche Sterne in seinen Augen sind erloschen." Aber dennoch, die letzte, größte Periode des Freundes liegt noch vor ihm, und er möchte bei ihm weilen in den ernsten Stunden, wo er, Herr seiner selbst und seiner Zweifel, Akkorde finden wird, „Akkorde, ausströmend in Werke, die wohl, weil durch Reue erhöht, seine reinsten sein werden." —

Die Bilderbeigaben sind reich und ausgezeichnet. Der Übersetzer (die französische Ausgabe liegt noch nicht vor) ist nicht genannt. Er hat es nicht leicht gehabt. Leider sind trotz seines Müheaufwandes viele Gallizismen stehen geblieben, und manche Wendung bekommt erst ihre eigentliche Farbe, wenn man sie sich ins Französische zurücküberträgt. F. Ahlers-Hestermann.

Die Kunst und die Revolution von Gustav Pauli. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Der Verfasser sucht in dieser Schrift, die aus einem Vortrag entstanden ist, das Gesetz, dem die Stilbildung in Zeiten tiefgreifender Revolutionen unterworfen ist. Als Beispiele dient ihm die Zeit der Reformation, die Zeit der großen französischen Revolution und die Revolution dieser Jahre. Er stellt dar, wie sich solche Geisteswenden in der Kunst ausnehmen und kommt zu dem Schluß, daß jeder Revolution eine Kunst sinnlicher Intuition und gefühlsmäßiger, meist etwas hysterischer Fülle vorausgeht, und daß eine neue Exaktheit, eine mehr konstruktive Tendenz in ihrem Gefolge einhergeht, daß kurz vor einer Revolution barocke malerische Bestrebungen herrschen, und nachher mehr akademisch kompositorische Bestrebungen. Diese These wird mit vielem Geist und glücklich gewählten Beispielen in einer ansprechenden Form verfochten. Neben die ausklingende Gothik wird die Renaissance, neben das Barock der Klassizismus, neben den Impressionismus der Expressionismus gestellt. Das letzte Beispiel überzeugt am wenigsten; um so weniger, als wir bezweifeln, ob die Revolution, die wir erleben wirklich zu den geistigen gehört, ob sie nicht vielmehr rein wirtschaftlicher Natur und darum für die Kunst nicht wesentlich ist. Die Anziehungskraft der kleinen Schrift ist aber groß, sie verlockt, von dem dem Leser angewiesenen Standpunkt aus die ganze Kunst zu denken.

Der Verfasser bittet, bei dieser Gelegenheit einen sinnstörenden Druckfehler zu berichtigen. Seite 10 muß es heißen: „Versuchen wir es mit dieser Einsicht unsern Fall zu betrachten". Im Buch steht statt Fall das Wort „Ernst".

Karl Scheffler.

HANS MEID, MANN MIT MÄDCHEN IN EINER FLUSSLANDSCHAFT. 1920. RADIERUNG

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Curt Glaser, Die Graphik der Neuzeit. Eine Geschichte des Kupferstichs, Holzschnitts und der Lithographie von 1800 bis zur Gegenwart. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Curt Glaser, Vincent van Gogh. Bd. 9 der Bibliothek der Kunstwissenschaft. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Karl Scheffler, Talente. 3. stark veränderte Auflage. Verlag Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Emil Utitz, Die Kultur der Gegenwart, Verlag Ferdinand Enke in Stuttgart.

Heinrich Tessenow, Das Land in der Mitte. Ein Vortrag. Verlag Jakob Hegner in Hellerau.

Wilhelm Uhde, Henri Rousseau. Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresden.

Kunst und Leben. Kalender 1922 mit Zeichnungen deutscher Künstler, Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf.

Max Slevogt, Kinderlieder, Tierfabeln und Märchen. 42 Zeichnungen, in Holz geschnitten von Bangemann. Ausgabe A: Die Holzschnitte ohne Text in Mappe; Ausgabe B: Buchausgabe, Holzschnitte mit der Hand eingedruckt. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Max Liebermann, Goethes Novelle. 19 Zeichnungen in Holz geschnitten von Bangemann. Ausgabe A: Die Holzschnitte ohne Text auf China in Mappe; Ausgabe B: Buchausgabe, Holzschnitte mit der Hand eingedruckt. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Drei Märchen von Andersen, mit Zeichnungen von Alfred Kubin. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. Sammlung: „Das Märchenbuch".

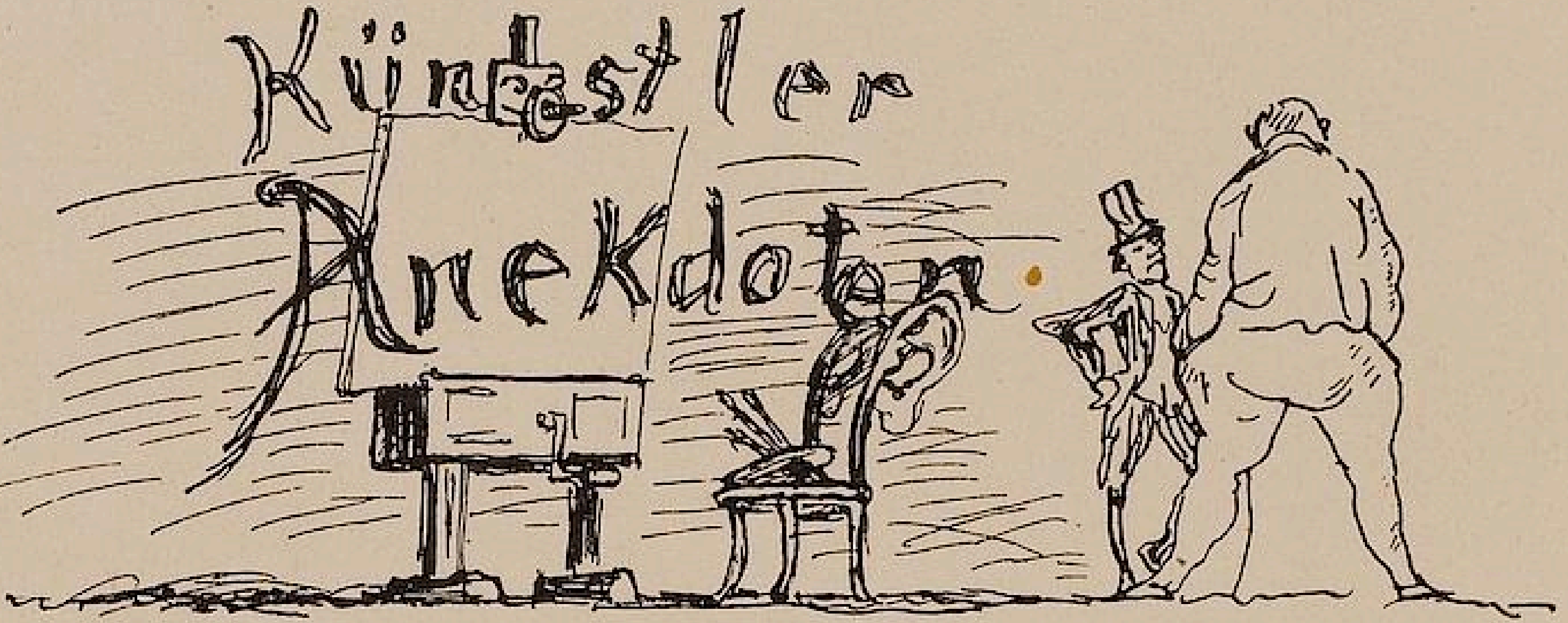
Klein Irmchen, Ein Kinderliederbuch von Chr. Morgenstern, mit farbigen Zeichnungen von Josua L. Gampp. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Wilhelm von Bode, Die Florentiner Bildhauer der Renaissance. 4. Auflage, mit 198 Abbildungen. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Die Nibelungen-Sage. Erzählt von Will. Vesper. Mit farbig getuschten Zeichnungen von R. R. Vogenauer. Oldenburg i. O., Gerhard Stalling Verlag.

Georg Weise, Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Herb und Hechingen. I. Teil. Tübingen, Verlag Alexander Fischer.

Der Originalholzschnitt von Max Bucherer und Fritz Ehlotzky. Verlag Ernst Reinhardt, München.



RELATIV

Ein Sammler brachte einem Kunsthändler ein Bild von Daubigny, um es prüfen zu lassen. Der Händler gab sein Urteil ab: „Von allen falschen Daubignys, die ich kenne, ist dieses das echteste“.

POPULARITÄT

Führung im Würzburger Schloß. Der Kastellan weist auf eine Büste Homers und sagt: „Und dieses ist der bekannte Schriftsteller Homer“.

SINEKURE

Die Rheinisch-Westfälische Zeitung schrieb am 13. Oktober: „Der Kunsthistoriker Professor Dr. Sarre ist zum Direktor der isländischen Kunstabteilung bei den Staatlichen Museen in Berlin ernannt worden.

GEFÜHLSKENNERSCHAFT

In einer westdeutschen Stadt ist die Gattin eines Sinologen durch Erbfolge Direktorin eines von ihrem Mann geschaffenen Museums ostasiatischer Kunst geworden. Zu ihr brachte der Museumsdirektor der Stadt einen Mann, der eine chinesische Vase besaß und sie geschätzt wissen wollte. Die Dame drehte die Vase hin und her und sagte dann: „Das ist nicht chinesisch“. „Aber ich bitte Sie,“ sagte der Museumsdirektor, „soviel verstehe ich doch auch von ostasiatischer Kunst, um an bestimmten Merkmalen zu erkennen, daß es chinesische Arbeit ist.“ „Ja“, antwortete die Frau Direktor, „das mag schon sein; aber die Seele Chinas hat das Stück nicht.“

PSEUDONYM

Ein Gönner Rudolf Levys sagte dem Künstler viel Gutes über seine Bilder, fügte aber hinzu, der Name sei doch fatal und stünde einem Erfolg im Wege, warum er nicht ein Pseudonym wähle. Der Künstler antwortete: „Wer sagt Ihnen, daß Levy kein Pseudonym ist?“

ZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTEINUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

CARL BLECHEN, STILLEBEN

PRIVATBESITZ

Kunst und Künstler

CARL BLECHEN

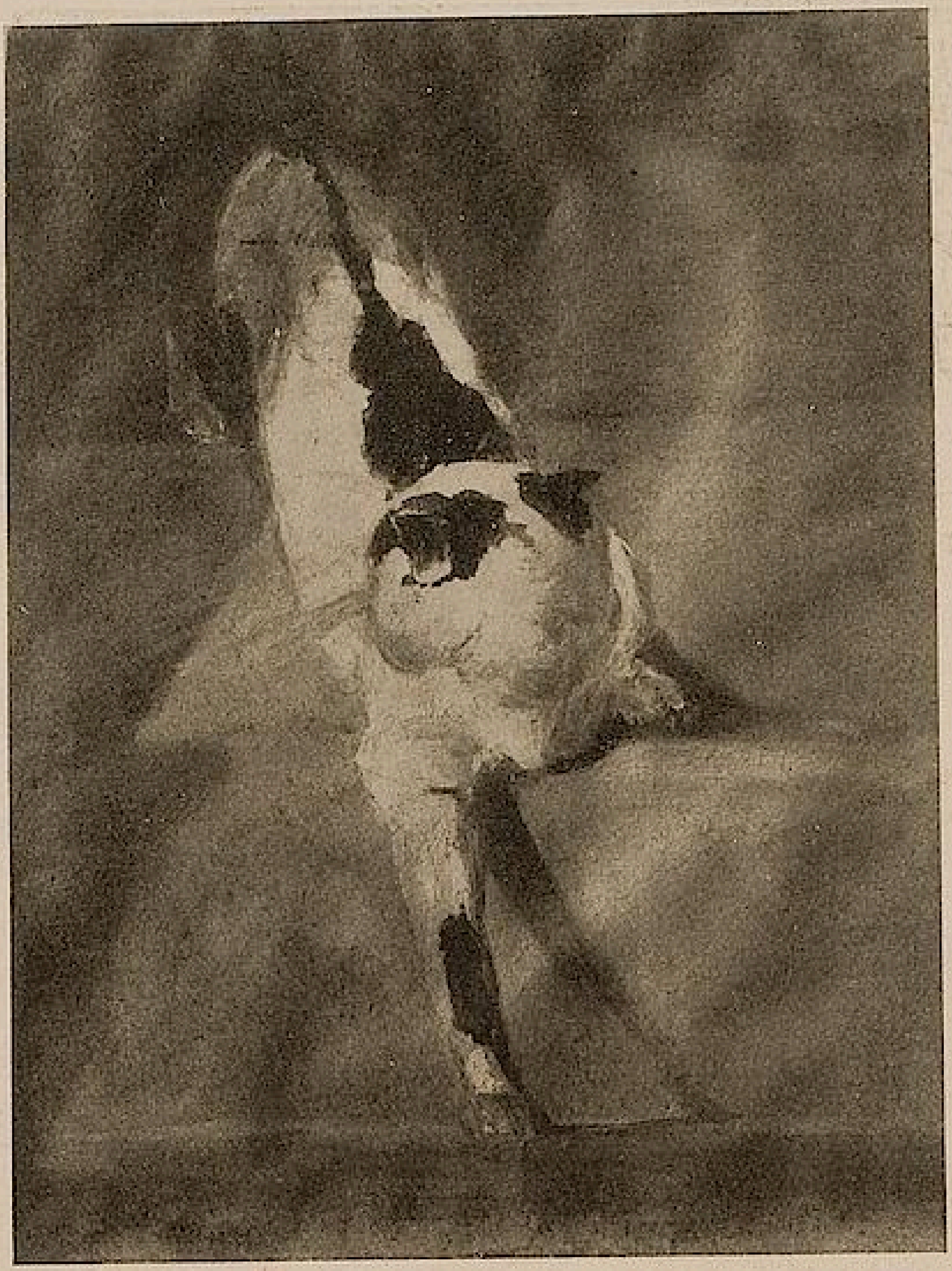
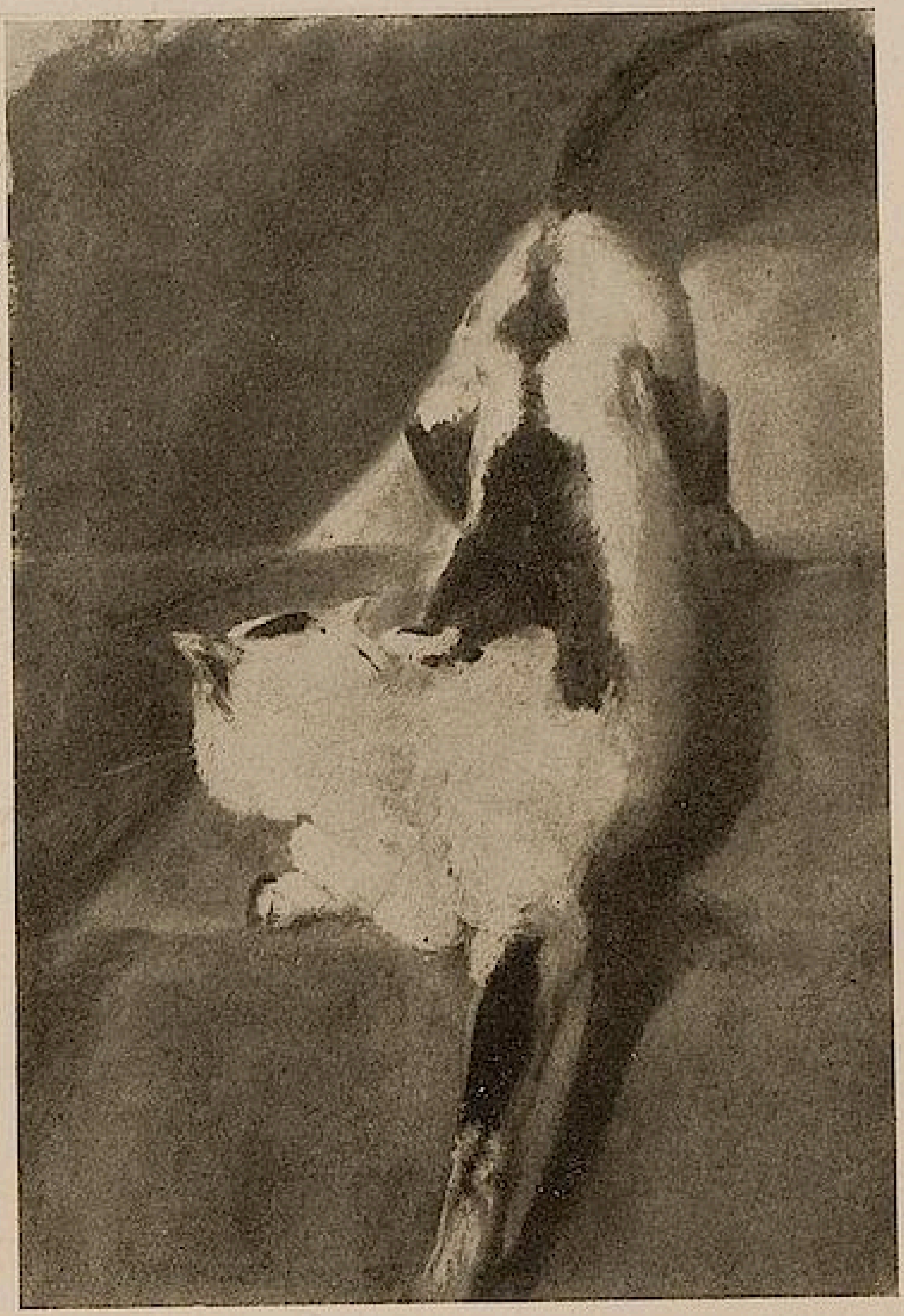
VON

JULIUS ELIAS

Max Liebermann übt sein Präsidentenamt auf eine raisonnable Art. Er versucht, die eigentliche Aufgabe einer Akademie der schönen Künste zu erfüllen: den Faden der Tradition zu spinnen und zugleich die bunten Gespinste, die von dem Webstuhl dieser Zeit ablaufen, nicht in Dunkel und Mißachtung sinken zu lassen. Er hütet das Gewordene und schützt das Werdende. Wenn er Ausstellungen des Alten organisiert, so zitiert er nicht Phantome, sondern sucht Vergangenes mit der lebendigen Gegenwart zu verknüpfen. Die Blechen-Ausstellung, die er jetzt organisiert hat, ist ein Stück Geist von unserm Geist, ein Stück Leben von unserm Leben.

Karl Blechens Werk war uns niemals ganz entschwunden. Unter Geringschätzung hat dieser Meister nie gelitten, wohl aber durch eine nicht richtige Einschätzung. Man hat, zu seinen Lebzeiten und später, reichliche Worte der Anerkennung für ihn gefunden; doch man hat ihn auch für einen unvollkommenen und wegen seiner Unvollkommenheiten beunruhigenden Maler, für eine Art sehr begabten Dilettanten gehalten. Für einen Maler, der sich im Kleinen und Kleinsten ausgab und nur selten zum großen Kunstwerk erhob. Ferner hat man, sein Werk vom Standpunkt seines tragischen Endes rückwärts revidierend, ihm die Legende von einer melancholischen, düsteren, fast pathologischen Weltauffassung angehängt.

An Erinnerungsausstellungen hat es nicht gefehlt: nach seinem Tode wurde sein Werk zusammengefaßt (1851 in der Akademie); dann veranstaltete Jordan in der Nationalgalerie, November 1881, eine heroische Rückschau über die Leistung Blechens, und 1911 hat G. J. Kern im Moabiter Glaspalast aus dem Besitz der Akademie eine Blechen-Wand für eine Sondersammlung „Alt-Berlin“ zusammengestellt . . . Max Liebermann aber gibt uns seinen Blechen, den modernen Blechen, der durch die kleinen, scheinbar nebensächlichen

CARL BLECHEN, ZWEI KATZENSTUDIEN

BESITZER: AKADEMIE DER KÜNSTE

Dinge gerade seine geniale Größe bezeugt, den Meister der freien, in sich vollkommenen, schweifenden, unmittelbar inspirierten Landschaftsstudie. Mit bestem Künstlerrecht werden die zahlreichen, bisher nicht (und noch heute nicht genügend) geschätzten Tusch-, Aquarell- und Gouacheblätter in den Vordergrund geschoben. In einer Lebensskizze, die er für die Zeitschrift „Über Land und Meer" 1889 entwarf, drückte Liebermann die eigene Wandlung vom nur interessanten, traditionsgebundenen zum naiven Maler (sie vollzog sich in Barbizon 1874) bescheiden so aus: „Ich suchte nun die Intimität im Bilde". Hier suchte Liebermann den Blechen in der Intimität, — suchte den ahnungslosen deutschen Vorläufer des paysage intime. Und dies ist das Neue und Wesentliche, ja vielleicht das Epochale an dieser vierten umfassenden Blechen-Ausstellung.

Bei einem meiner Besuche hatte ich in dieser fröhlichen Ausstellung ein tristes Erlebnis. Ich geriet in eine jener Führungen hinein, die heute in den Bildersälen grassieren; eine Landplage. Ein Mann redete mit einer Stimme, die die Nerven zwackte, vor einem Kreise junger eleganter Mädchen eine gelehrte Abhandlung über Klassizität, Moderne, Ewigkeit und Vergänglichkeit, über die Art, wie ein Meisterwerk entsteht (was er im Gegensatz zu unsereinem sehr genau wußte) pathetisch herunter. Die Damen waren ganz reizend, aber der Mann war lästig. Er sagte ungefähr das Gegenteil von dem, was er den Seinen hätte dozieren sollen. Den Kernpunkt, den Inhalt des ersten Raumes, die leuchtenden Skizzen, tat er mit einer halbverachtenden Handbewegung ab: das seien Abfälle, Nebenwerke, gleichgültige Kinder einer erschöpften Laune, wie sie „jeder Künstler" hervorbringe. So malt sich in dem Kopf eines Menschen, der doch sicher die Entwicklung zweier wichtigen Jahrzehnte mitgemacht hat, ein Künstler, der eigene Wege, unsere Wege ging. Junge Menschen sollen zur Sehweise Blechens geleitet werden und werden dafür mit falschen Doktrinen in die Irre geführt.

CARL BLECHEN, BLICK AUF HÄUSER UND BÄUME

BESITZER: DIREKTOR SCHALL

CARL BLECHEN, CAMPAGNALANDSCHAFT
BESITZER: NATIONALGALERIE

Einen „unvergleichlichen Skizzierer“ nannte Schadow diesen Blechen. Der persönliche Stil des Mannes lag dem Alten, der ein gediegenes Handwerk zu allererst vom Talent forderte, wohl nicht recht; aber er ahnte das Genie in Blechen. Mit Blechens Handwerk war es nur so so bestellt; seinen Lehrern entlief er früh. Was er als Dekorationsmaler in der Frone des königstädtischen Theaters sich technisch erwarb (stofflich lebte er von Poussin-Erinnerungen), mußte er gründlich vergessen, um zum eigenen Künstlertum zu gelangen, und das gerade war sein Ingenium, daß er es vergaß, daß es vor ihm versank, als sei es nie gewesen. Andrerseits ist auch nicht richtig, daß Blechens einzige Lehrmeisterin die Natur gewesen sei. Auch er war bei einer Tradition in die Lehre gegangen. Ich meine damit nicht die selbsttätige Beobachtung auf der Wanderung durch die Galerien, zumal die Dresdener Sammlung: das Studium der Ruysdael, Hobbema, Everdingen und die Reminiszenzen, die an Blechens Frühmanier hängen blieben. Ich meine etwas Entscheidenderes, etwas, das Kern und van Donop in ihren ausgezeichneten, für die Festigung dieses Künstlers im Bewußtsein der Nachwelt so wichtigen Biographien nicht entwickelt haben . . .

Viel Gutes kam uns im Laufe des letzten Jahrhunderts über Norwegen. Als sich der originelle Johan Claussen Dahl in Dresden niederließ, da schlug für die deutsche Kunst eine große Stunde: der Realismus wurde frei. Zwar haben dann die cornelianischen Himmel den Blick der Schaffenden wie der Genießenden zeitweise wieder von der ehrlichen deutschen Erde abgelenkt, aber, was einmal gesät war, ging dennoch nicht verloren; auf Blechen folgte Menzel, die Wahrkunst seines Säkulums aufrecht haltend und beherrschend. Wer die Dahl-Zimmer des norwegischen Nationalmuseums betrachtet und geprüft hat, wird in seiner Schrift über Blechen einen schwereren und wärmeren Akzent auf Dahl legen müssen. Ich erinnere mich, bei der Wanderung durch diese Räume zu Jens Thiis, der die Dahl-Sammlung geschaffen hat, sehr betroffen gesagt zu haben: „Der ganze

CARL BLECHEN, AUS DEN GÄRTEN DER VILLA BORGHESE

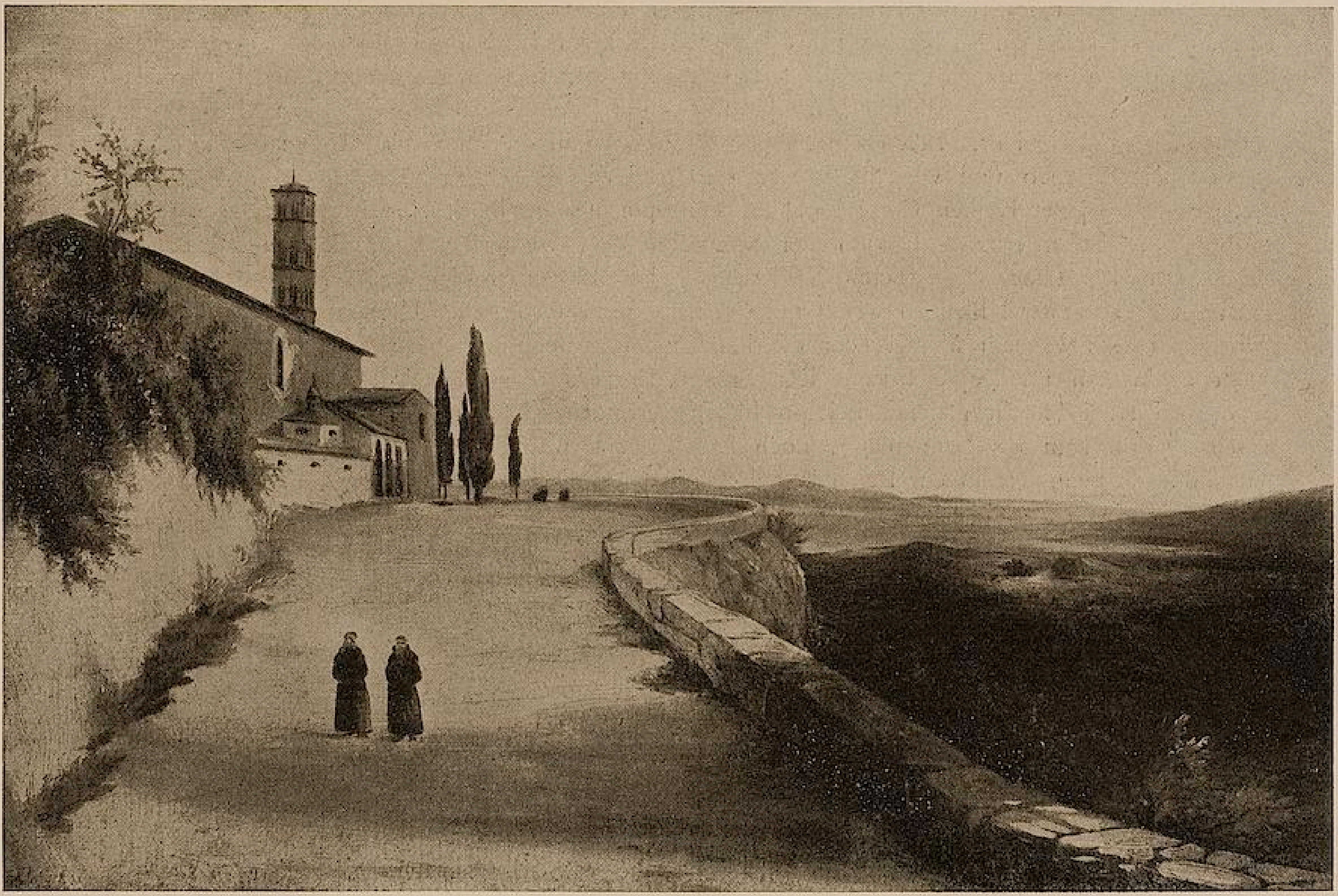
BESITZER: NATIONALGALERIE

CARL BLECHEN, HÄUSER AM STEILEN BERGESHANG

BESITZER: NATIONALGALERIE

Blechen!" Ein Vater, der seinem Sohn zum brüderlichen Freunde wird. Dieselbe Andacht vor der klaren Natur, derselbe phantastische Trieb, sie allein und geheimnisvoll sprechen zu lassen; dieselbe Richtung der Motivsuche; dieselbe ruhige Anschauung des schönfärberisch verhimmelten Italien und auch dieselbe geniale Schwäche, hinterher (oder wenigstens fürs erste noch) die eigene Heimat mit italienischen Augen zu sehen; dieselbe stillebenhafte Vorliebe für die Darstellung des Verfalls („unbeseelte Dinge, ihr habt dennoch eine Seele"), dieselbe Überzeugtheit, daß man als Maler Landschaftseindrücke selbstherrlich abschneiden, d. h. persönlich abrunden dürfe (schwärmende Skizze), dieselbe poetische Anteilnahme an den Wundern der Wirklichkeit, derselbe (für jene Tage überreiche) Vorrat und Rhythmus der Palette, — bis auf das Grün, das wirklich ein Grün und kein verkapptes Braun ist, und das träumerische Blau.

Dieses Blau führt weiter — in einen größeren Zusammenhang ideeller Abhängigkeiten. Es ist historisch festgestellt, daß Dahl, bevor Blechen ihn kennen lernte und von ihm in sein größtes Erlebnis eingeweiht wurde, in Paris gewesen ist und dort jene Bonington-Constable-Ausstellung (um die Wende der zwanziger Jahre im „Musée royal des arts") gesehen hat, die die ganze westeuropäische Anschauung vom Wesen der Landschaftsmalerei revolutioniert hat. Nach anderthalb Jahrhunderten kam die Landschaftsschilderei jetzt aus dem Zustand der Theorie heraus (auch Poussin war theoretischer Landschaftsmaler gewesen, auch Claude Lorrain, die großen Vorbilder für das achtzehnte Jahrhundert) und wurde wieder, wie in den Tagen der großen Holländer, rein malerische Erfassung der Natur, wurde Gefühls- und Ausdruckssache. Man darf sich getrost an jene, scheinbar geringfügige Einzelheit, das Blau, halten. Seine Quelle sind Constable und Bonington; Turnerschule. Die englische Naturbotschaft kommt nach Frankreich; mit Bonington arbeitet Delacroix, und Constables Einfluß leitete Théodore Rousseau nach



CARL BLECHEN, STRASSE IN ITALIEN

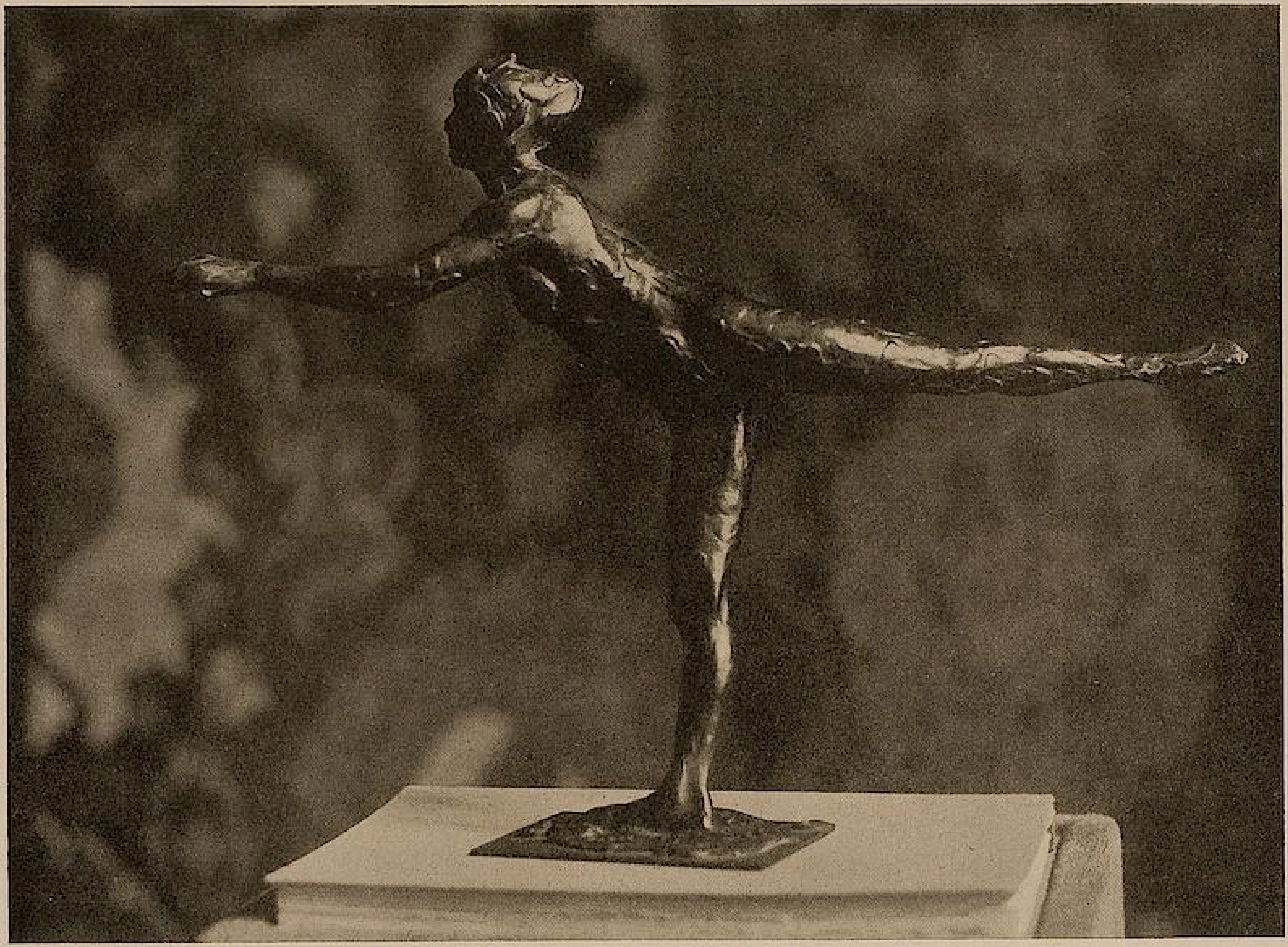
BESITZER: BRUNO CASSIRER

Fontainebleau. So schlug der Funke in die theatralische Romantik des malenden Deutschland hinüber — durch Dahl und durch Blechen . . . Geniale Menschen, ihr Zeitgefühl begegnet sich auf Entfernungen. So zurückdeutend, so vorausdeutend ist ihr Werk. Bei Blechen hat man an Corot, selbst an Vorahnungen des französischen Impressionismus denken wollen. Warum nicht. In der Kunst ergreifen an irgend einem Punkt alle Welten sich, „wenn Natur im reinen Kreise waltet" . . . Nur an Monet soll man bei Blechen nicht denken. Der alte Pissarro sagte mir einmal: „Claude Monet ist ein großer Dekorateur, — aber ich, ich bin nur ein kleiner Landschafter". Solch ein „petit paysagiste" wie Pissarro und wie Sisley war Carl Blechen. Eine jener kleinen Corot-Lerchen, die da im Äther zwitschern, — fröhlich der Sonne entgegen und melancholisch beim Niedergang.

Sonst aber hat Carl Blechen wenig mit Corot gemein. Dieses war ein Magier, der die Landschaft als Weltall im Kopfe hatte. Der Zufall fügte, daß sie beide zu gleicher Zeit in Italien waren. Corot kam ins Sonnenland, noch halb Poussin im Herzen, wie in ein Reich lateinischer Wunder. Blechen aber hatte alles von sich abgetan, als er, ein entschlossener promeneur, nach Italien ging; er fing als Maler dort eigentlich erst an. Das hat kein Deutscher seiner Generation getan. Die anderen kamen nach Italien, um hier sich ein vorgefaßtes Ideal von Klassizität bestätigen zu lassen und selber deutsche Klassizisten zu werden. Blechen aber erfüllte unbewußt das Schillerwort, das zugleich ein Kantwort ist: „Wisset, ein erhabener Sinn legt das Große in das Leben, und er sucht es nicht darin." Das Große, das Blechen in das Leben des italienischen Bodens legte, war seine eigene schöne empfindliche Seele. Eine jungfräuliche Seele. Blechens italienisches Werk ist auf diese Art eine Sammlung unauffälliger malerischer Bekenntnisse geworden, aufgezeichnet für ihn selber, fern jeder sachlicher Verwendbarkeit und jedem Ausstellungsgedanken. Durch ihn lebt Italien in diesem Werk. Und so kommt es, daß seine italienische Landschaftsmalerei gar kein Gegenpol zu seiner märkischen ist. Hier wie dort entdeckt er die Reize der Natur für sich allein. Er hat die Melancholie unseres Landstrichs, den jeder Künstler vor ihm als malerischen Unwert ansah, zwar als Melancholie, doch mit einer vollkommenen Heiterkeit des Herzens aufgeschrieben, hat den Reichtum der Armut entdeckt, und seine Vision dieser simpelsten, nüchternsten, herbsten märkischen Motive schafft den poetischen Eindruck: wie man mit Grazie arm sein kann. Durch seine Märkermalerei hat Blechen den Dichter Fontane an seine Brust gezogen.

War Blechen Romantiker, war er Naturalist? Müßige Frage. Er war ein Maler von Wirklichkeiten, die den „Zauber von Träumen" haben.

CARL BLECHEN, WINTERLANDSCHAFT. FARBIGE ZEICHNUNG — BESITZER: NATIONALGALERIE



EDGAR DEGAS, TÄNZERIN. BRONZE
30 CM HOCH. PHOTOGRAPH: SCHWARZKOPF, ZÜRICH

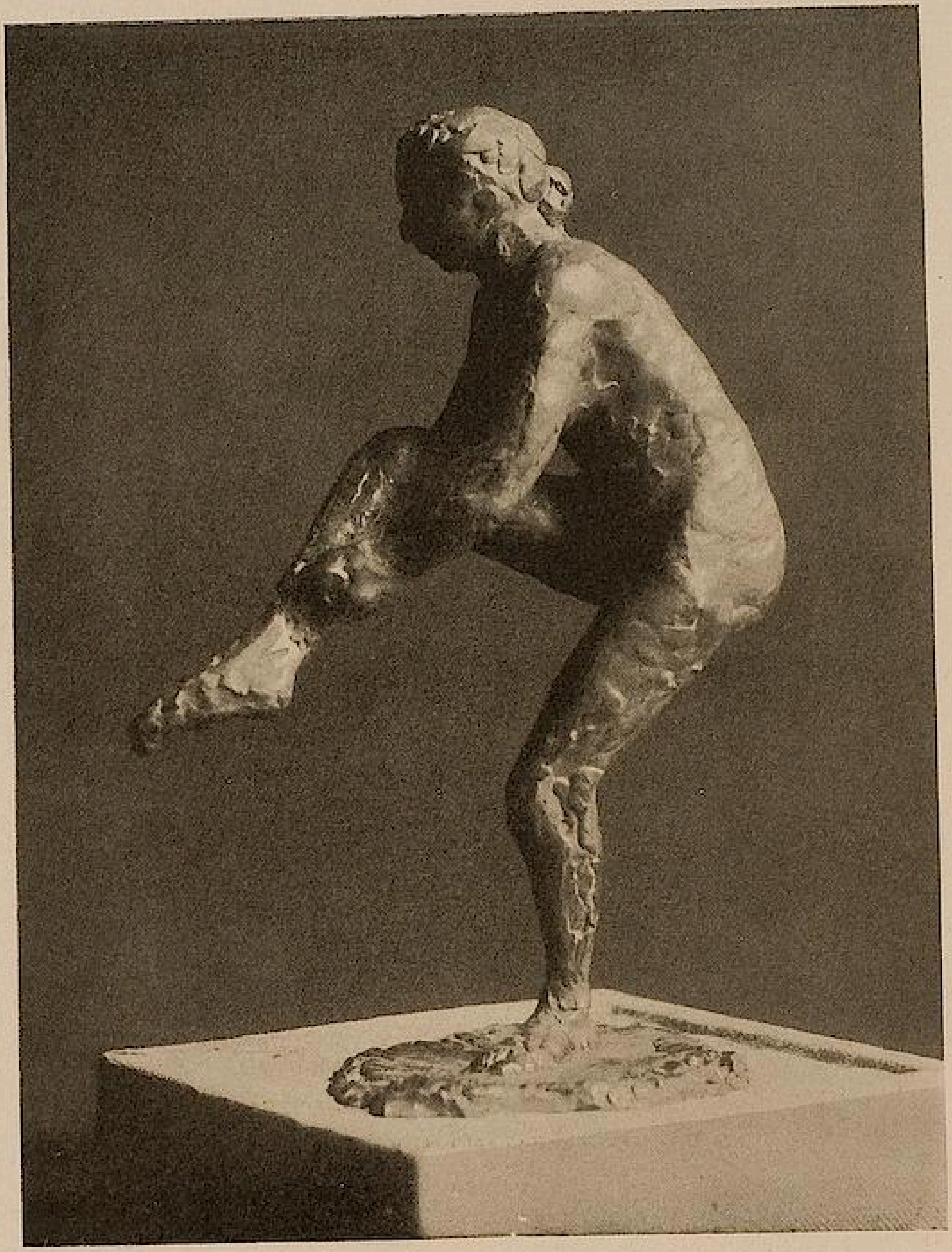
DEGAS ALS BILDHAUER

VON

CURT GLASER

Als die Schlagworte noch unverbraucht waren, als man aus dem Begriff des Impressionismus die Wesenszüge einer Kunstart durch reine Definition entwickeln zu können meinte, brauchte man sich um die Deutung individueller Sondererscheinungen nicht viel Sorge zu machen. Degas gehörte zur Gruppe der Impressionisten, und seine Kunst erschien als das typische Beispiel für Licht- und Bewegungsdarstellung. Heut sind wir mißtrauisch geworden gegenüber solchen Definitionen, die am Wesentlichen der künstlerischen Erscheinung vorübergehen. Wir sehen mehr das Trennende als das Verbindende innerhalb einer Künstlergruppe, die einstmals unbedenklich als eine Einheit genommen wurde. Es erweist sich, daß gerade die Kunst des Degas nur in Äußerlichkeiten von dem neuen Stil beeinflußt wurde, daß dieser Meister des malerischen Ausdrucks im Grunde ein strenger Formalist, daß er

Anmerkung der Redaktion: Die hier beschriebenen Plastiken waren im Oktober und November in der Galerie Bernheim — Jeune & Co. in Zürich ausgestellt.



EDGAR DEGAS, BEI DER TOILETTE. BRONZE
PHOTOGRAPH: SCHWARZKOPF, ZÜRICH

überhaupt nicht ein Maler in dem Sinne gewesen ist, wie Cézanne ein Maler war.

Für Degas war die Farbe niemals ein eigentlich wesentliches Ausdrucksmittel. In seinen funkelnden Pastellen ist die Farbe gleichsam ein schmückendes Kleid, das über eine in sich vollendete Schwarz-Weiß-Zeichnung gelegt ist, aber sie ist nicht ein Bestandteil der künstlerischen Formung. Die Darstellung erschöpft sich in der Wiedergabe von Licht und Schatten, und diese sind gleichbedeutend mit Helligkeiten und Dunkelheiten, wandeln sich nicht selbst in ihr farbiges Gleichnis. Die vollkommenste Leistung des alternden Meisters war die reine Schwarz-Weiß-Zeichnung, waren die großen Kohlezeichnungen von Gruppen nackter oder bekleideter Tänzerinnen, die weit hinauswuchsen über die schmetterlinghaft bunten, zierlich bewegten Tanzbilder früherer Zeiten.

„Die Reife ist kurz und mehr ein Begriff, den wir uns aus Andeutungen bilden, als eine auf konkreten Werten beruhende Tatsache", schrieb Meier-Graefe. Das war richtig, so lange der Meister noch argwöhnisch die Schätze, die er in seiner Werkstatt häufte, vor den Blicken der Mitlebenden behütete. Der alte Weltverächter war zu einer beinahe sagenhaften Erscheinung geworden. Man erzählte sich von Werken, die nur gelegentlich

EDGAR DEGAS, TÄNZERIN. BRONZE
48 CM HOCH. PHOTOGRAPH: SCHWARZKOPF, ZÜRICH

der flüchtige Blick eines Besuchers erhascht hatte. Man munkelte von plastischen Arbeiten, mit denen sich der fast Erblindete beschäftigte. Aber niemand ahnte, daß erst in diesen späten Schöpfungen der formenden Hand das Werk des Künstlers Degas sich erfüllen sollte.

Es ist nicht ein seltener Ausnahmefall, daß ein Maler sich auf plastischem Gebiete versuchte. Man braucht nicht an Michael Pacher oder an Michelangelo zu erinnern, der ebenso Maler wie Bildhauer war; auch im neunzehnten Jahrhundert gibt es Beispiele genug. Aber wenn man etwa an Daumier denkt, der die Köpfe der Politiker, die er in seinen jungen Jahren für die Caricature zeichnete, zuerst in Ton bildete, so offenbart sich der Unterschied. Daumier, der seiner Natur nach Maler war, schritt von einer plastischen zu einer immer breiter, flächiger wirkenden malerischen Gestaltung vor. Degas machte den umgekehrten Weg. Er begann als Maler, und je mehr er sich seiner eigentlichen Berufung bewußt wurde, um so mehr näherte er sich der reinen Form.

Auf der Ausstellung der Indépendants vom Jahre 1884 zeigte Degas zum ersten Male die Statuette einer Tänzerin, nicht ein Modellfigürchen, das etwa als Vorstudie zu einem Bilde hätte dienen können, sondern eine stattliche Skulptur von 85 cm Höhe, die er seltsamerweise mit einem Gazeröckchen

bekleidete. Seit dieser Zeit sah die Öffentlichkeit niemals wieder eines der plastischen Werke des Meisters, und man weiß nicht, ob jene Statuette zu ihrer Zeit ein vereinzelter Versuch geblieben war. Scheinbar wandte sich Degas erst in sehr viel späterer Zeit wieder der Plastik zu, denn die wurden sorgfältig gereinigt und wo es nötig und möglich war, zusammengesetzt, um von Hébrard in einer einmaligen Auflage von je zwanzig Exemplaren gegossen zu werden. Aber man würde gewiß fehl gehen, wenn man meinte, daß Degas selbst seine Versuche, die er achtlos dem Verfall

EDGAR DEGAS, TORSO. BRONZE

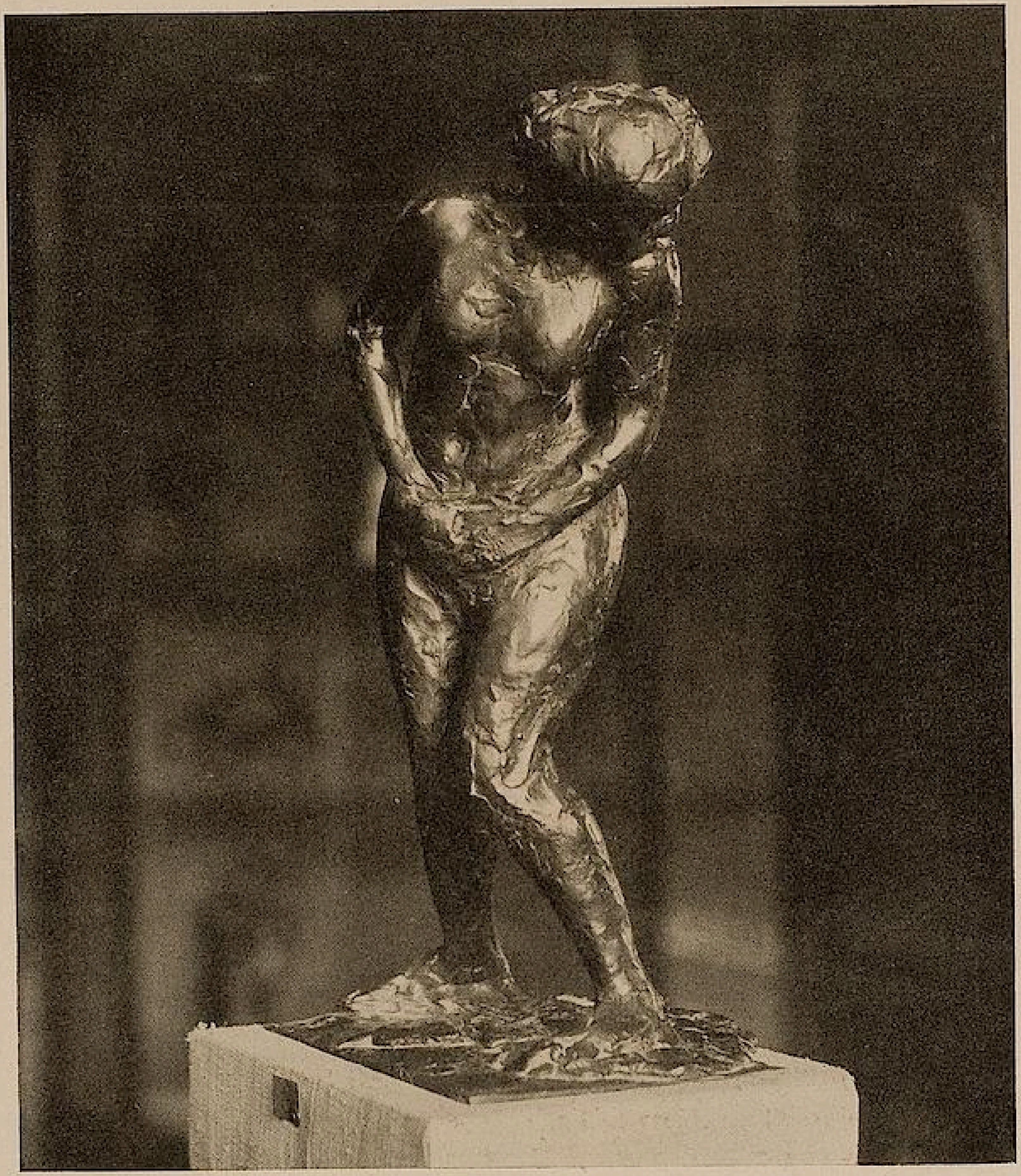
49 CM HOCH (MIT SOCKEL). PHOTOGRAPH: SCHWARZKOPF, ZÜRICH

frühe Figur unterscheidet sich deutlich von den späten Arbeiten, ähnlich wie die zierlich gemalten Tänzerinnen von den großartigen Kohlezeichnungen der letzten Jahre.

Es wird erzählt, daß alle die Wachsstatuetten — es sind mehr als siebzig im ganzen — in einem Winkel des Ateliers unter dicken Staubschichten und teilweise zerfallen gefunden worden sind. Sie preisgab, nicht als vollwertige Kunstwerke betrachtet hätte. Denn es sind keineswegs plastische Skizzen. Es spricht vielmehr aus jeder von ihnen das Bemühen um endgültige Formung eines Motivs.

Der bewegte weibliche Körper und das schlankgliedrige Rennpferd sind die beiden Vorwürfe des Plastikers Degas. Eine komplizierte Pose wird oft dreimal oder viermal mit nur leichten Verände-

rungen abgewandelt. Der Rhythmus einer Gestalt in einer schwierigen Tanzbewegung wird immer vollkommener ausgeschöpft. Der Körper wandelt sich in ein plastisches Ornament. Am schönsten vielleicht jene viermal wiederholte Tänzerin, die auf dem linken Beine stehend, das rechte nach

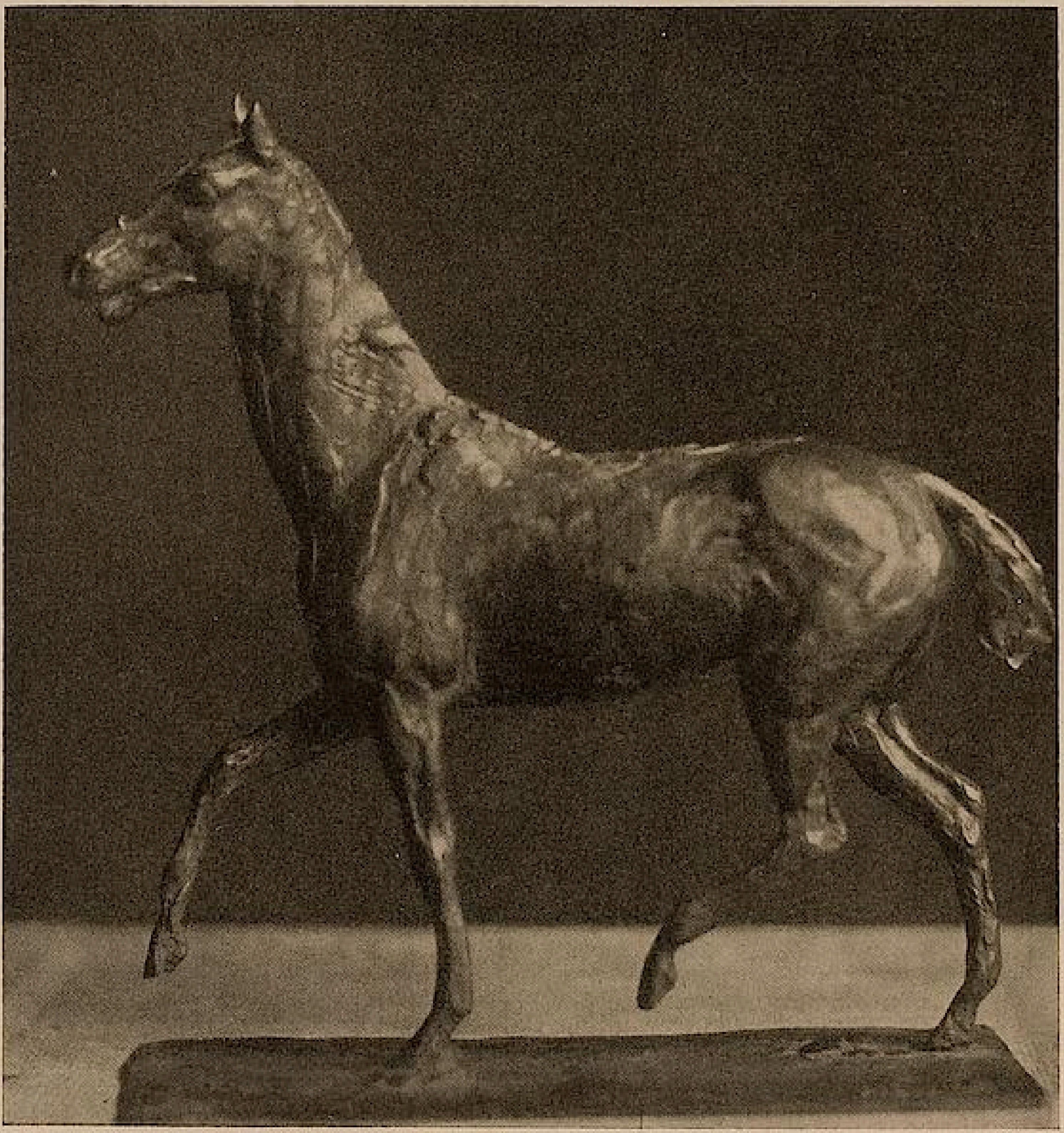


EDGAR DEGAS, WEIBLICHER AKT. BRONZE
42 CM HOCH. PHOTOGRAPH: SCHWARZKOPF, ZÜRICH

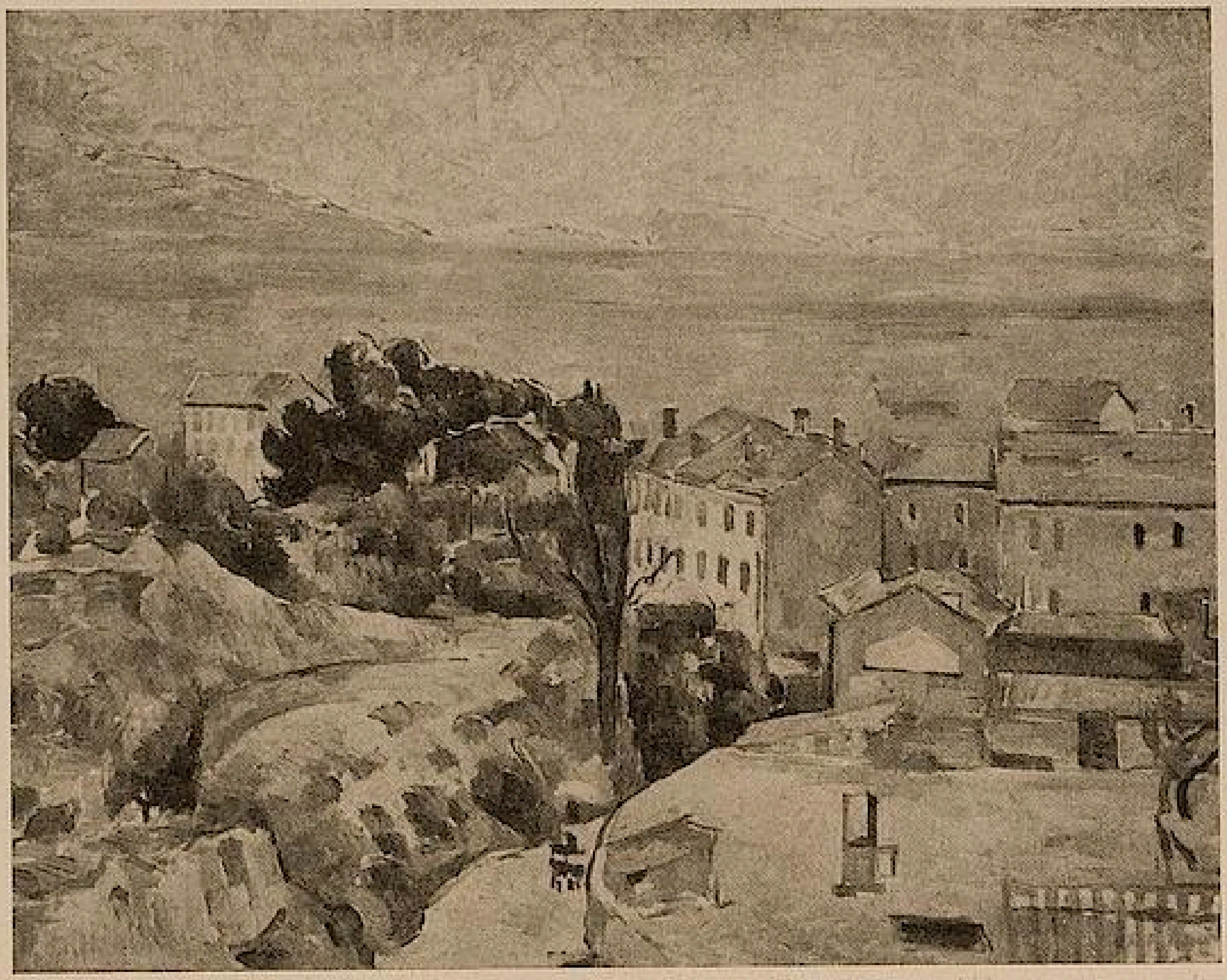
rückwärts erhebt und den Fuß mit der Hand faßt, um, den Kopf scharf wendend, die Sohle des Fußes zu betrachten, während der linke Arm in unwillkürlicher Bewegung das Gleichgewicht sucht. Eine solche Gestalt ist ganz rhythmischer Wohllaut. Sie löst sich in ein Spiel von Linien, das in jeder Wendung neue Schönheit enthüllt. Sie ist eine Erfindung höchster Art, Zeugnis einer schöpferischen Phantasie, die den Vorstellungsbesitz bleibend bereichert.

Die Plastik unserer Zeit leidet unter der unheilvollen Begriffsverwirrung, die auf vielen Gebieten der Kunst das freie Schaffen untergraben hat. Es herrscht ein Formalismus, der alle lebendige Empfindung tötet und in einem leeren Ornament endet, und es macht sich auf der anderen Seite ein Mangel an natürlichem Gestaltungstrieb geltend, der sich in akademischen oder archaisierenden Verlegenheitsposen äußert. In den Skulpturen, die Degas geschaffen hat, ist die eigene Formenwelt des Künstlers Gestalt geworden. Diese Statuetten, die übrigens keineswegs kleine Püpp-

chen, sondern im Durchschnitt etwa einen halben Meter hoch sind, tragen das Zeichen künstlerischer Notwendigkeit. Der Maler Degas hat erst in ihnen sein letztes Wort gesprochen. Erst im Rückblick von dieser spätesten Äußerung seiner Kunst klärt sich sein oft zwiespältig scheinendes Wesen. Man wird auch in dem Maler immer deutlicher nun den heimlichen Plastiker erkennen. Man wird seine Entwicklung verstehen, die ganz im Gegensatz zu der seiner einstigen Genossen von der Fläche und der Farbe zur reinen Form hinzielt. Und wenn der Maler Degas neben Manet, Renoir, Cézanne weit in den Hintergrund tritt, so wird der Plastiker neben Rodin seinen Platz in der Geschichte der neueren Kunst behaupten.



EDGAR DEGAS, RENNPFERD. BRONZE
23 CM HOCH. PHOTOGRAPH: SCHWARZKOPF, ZÜRICH



PAUL CÉZANNE, AUS DER UMGEBUNG VON MARSEILLE

PAUL CÉZANNE

ZUR AUSSTELLUNG IM KUNSTSALON PAUL CASSIRER

VON

EMIL WALDMANN

Große Kunst wirkt immer, wenn man wieder vor sie tritt, ganz neu. Paul Cézanne kommt einem heute über alle Maßen schön vor, als hätte man noch nie Bilder von ihm hier gesehen. Es sind Bilder, die wir kennen, nur aus deutschem Privatbesitz und die wir oft, auf Ausstellungen und bei den Sammlern betrachtet haben; manche stundenlang und immer wieder, im vertrauten Verkehr und in gemeinschaftlicher begeisterter Bewunderung mit diesem oder jenem Besitzer. Aber nun, wo dieses fast halbe Hundert von gerahmten Leinwänden vereinigt in diesem auch nicht mehr ganz unhistorischen Ausstellungsraum hängt, steht man wie vor einer Überraschung und glaubt, unsere Zeit habe Cézanne ein wenig vergessen. War nicht der Begriff Cézanne unserer Zeit geläufiger gewesen als die Kenntnis seiner Kunst verbreitet? Wurde Cézanne nicht etwas oft als Ahnherr und Dokument angerufen, als Beweis und Rechtfertigung und Kronzeuge für kleine Dinge? Und dachte man, wenn man aus ihm die Lehre von Kubus und der Sphäre ableitete, auch immer gehörig daran, wie sinnlich schön die Oberfläche dieser Bilder ist? „Wie herrlich die Natur leuchtet," – daran hatte man nicht immer gedacht, wenn man den Namen nannte. Die Richtung schien, wie so oft bei uns, wichtiger als das Bild und man hat ja auch noch für die „Valori plastici" diesen Mann verantwortlich machen wollen.

Daher kommt diese Ausstellung wie ein Glück. Endlich einmal wieder schöne Bilder anstatt aufregender Probleme und gärender Experimente. Man kann, sagen diese Bilder, sehr naiv und sehr kindlich, man kann ein heimlicher Poussin-Zeich-

ner und ein verkappter Flächenordner sein, und doch sehr schön, hinreissend schön in Luft und Farbe, in Ton und Licht, und sehr, sehr empfindlich für die letzten und feinsten Nuancen. Neben der funkelnden Buntheit dieser Stilleben wirkt die ätherischeste Landschaft von Claude Monet beinahe aus wie eine Ansichtskarte. Nicht, weil Cézanne weniger impressionistisch oder weniger naturalistisch wäre, nicht, als ob er bewußter transponiert hätte. Sondern weil er noch mehr Nuancen in der

PAUL CÉZANNE, PIERROT. AQUARELL

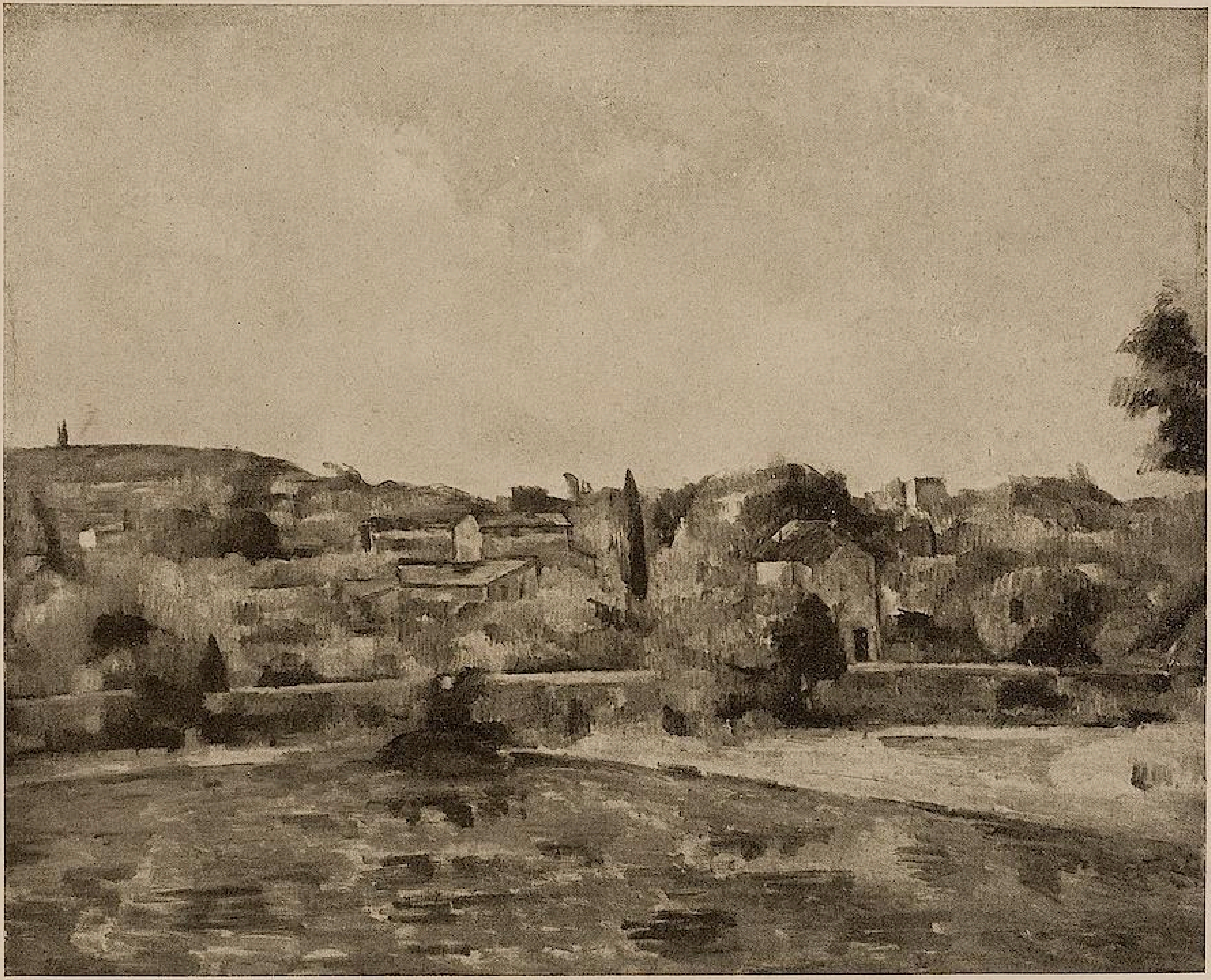
Matisse, der doch die reine Farbe und den Rhythmus der Linie neu erfunden haben soll, vergleichsweise wie ein interessanter Gesangslehrer ohne Stimme. Und verglichen mit der „Landschaft mit der gelben Postkutsche" (doch findet man in all dem Gelb die Postkutsche kaum), sieht noch Farbe sah, weil sein Auge für Tonunterschiede noch empfindlicher war, weil er den Schatten noch naiver als Farbe im Raum empfand, und, natürlich, weil er die Natur inniger liebte. Er hat sich nicht den Raum zuerst konstruiert und die Flächen geordnet (die Aquarelle beweisen es), son-

PAUL CÉZANNE, DAS HAUS DES KÜNSTLERS

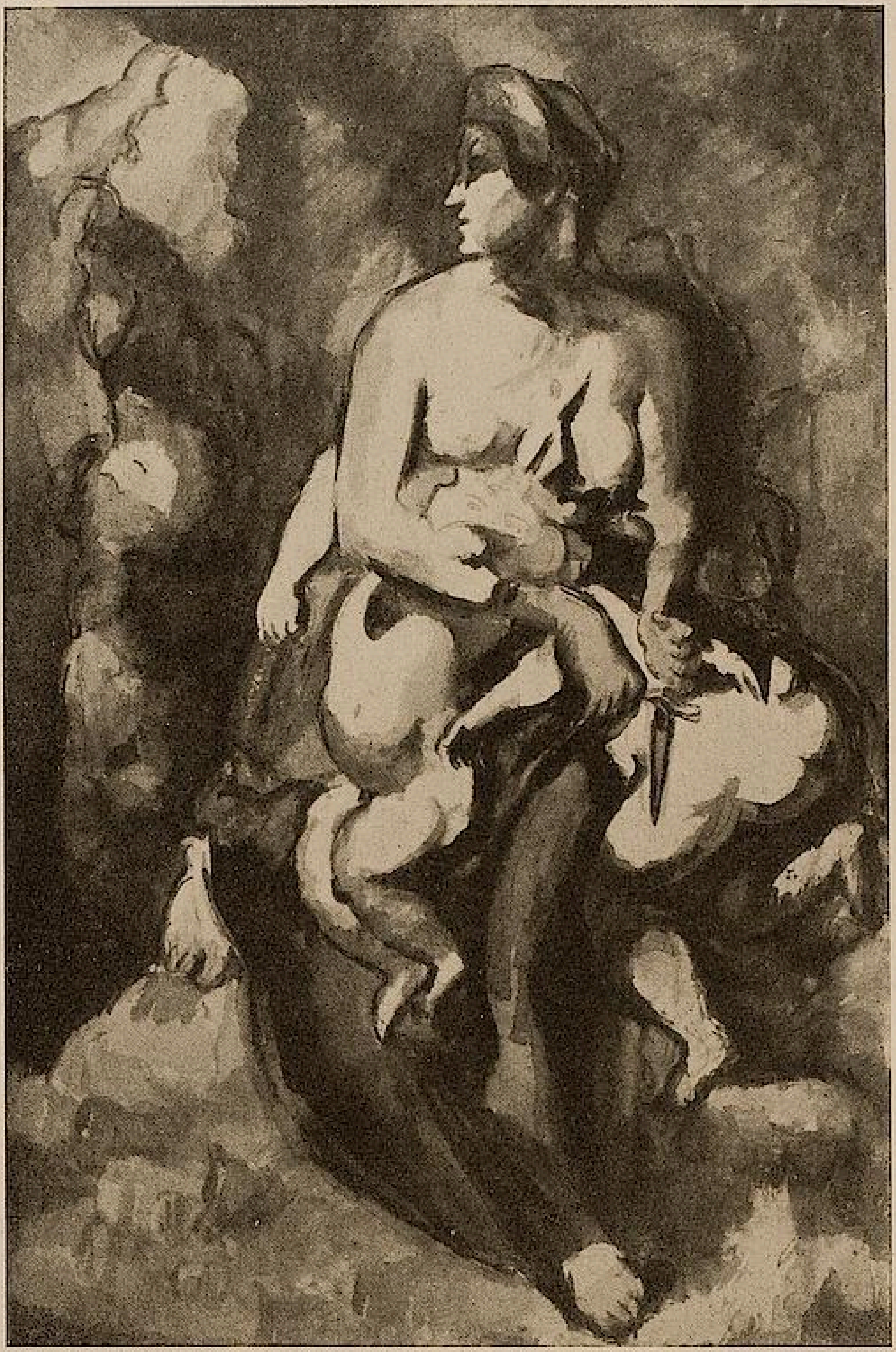
PAUL CÉZANNE, DÄCHER

dern das Ganze von vornherein gesehen, kaum anders als die Impressionisten. Die stärkere Form ist nur das Resultat seiner leidenschaftlichen Anschauung, nicht der Ausgangspunkt. Er sah richtiger als die anderen. Was er erfunden hat, lag vorher gesondert da, in Corot und in Manet und in den Valeurs. Er aber empfand dies alles nicht mehr als Gegensätze. Daher ist die Welt, die er uns hinzaubert, so ohne Schatten, nur klangvoller Ton und gebrochen leuchtende Farbe. Nichts als die Hand auf dem Bilde von dem „Jungen mit der roten Weste," nichts als dieses eine Stück Malerei, gemacht aus einer märchenhaften Zahl von Nuancen – und vor diesem Detail weiß man, daß dieser Mann schöpferisch war und die Welt so intensiv ansah, so unverdorben, so gut, als hätte sie noch nie einer angesehen.

Vor jedem einzelnen dieser Bilder, wenn man sich die Oberfläche aus der Nähe ansieht, versteht man, daß Cézanne langsam malte, monatelang, jahrelang an ein und derselben Leinwand. Das Gewebe der Pinselstriche ist so dicht und so vielfach verschlungen, daß nur die feinste Ausbalancierung der zartesten Töne mit der vielfachsten Teilung des Auftrags imstande war, überall den gleichen Grad von Lebendigkeit und überall dieselbe Distanz von den Realitäten zu gewährleisten. Der Augenschatten an dem Selbstbildnis, nur eine Schwebung zu tief genommen, würde nicht nur die Form, sondern auch die Farbenharmonie der ganzen Fläche zerreißen. Dergleichen Gewebe herzustellen dauert lange, an jeder Stelle muß der Ton richtig getroffen werden, und das kann man nicht mit Talent oder Geschicklichkeit, sondern nur mit schöpferischer Anschauung. Ob die Oberfläche der Bilder dieses kostbare Email als letzte Zutat



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



PAUL CÉZANNE, MEDEA. AQUARELL

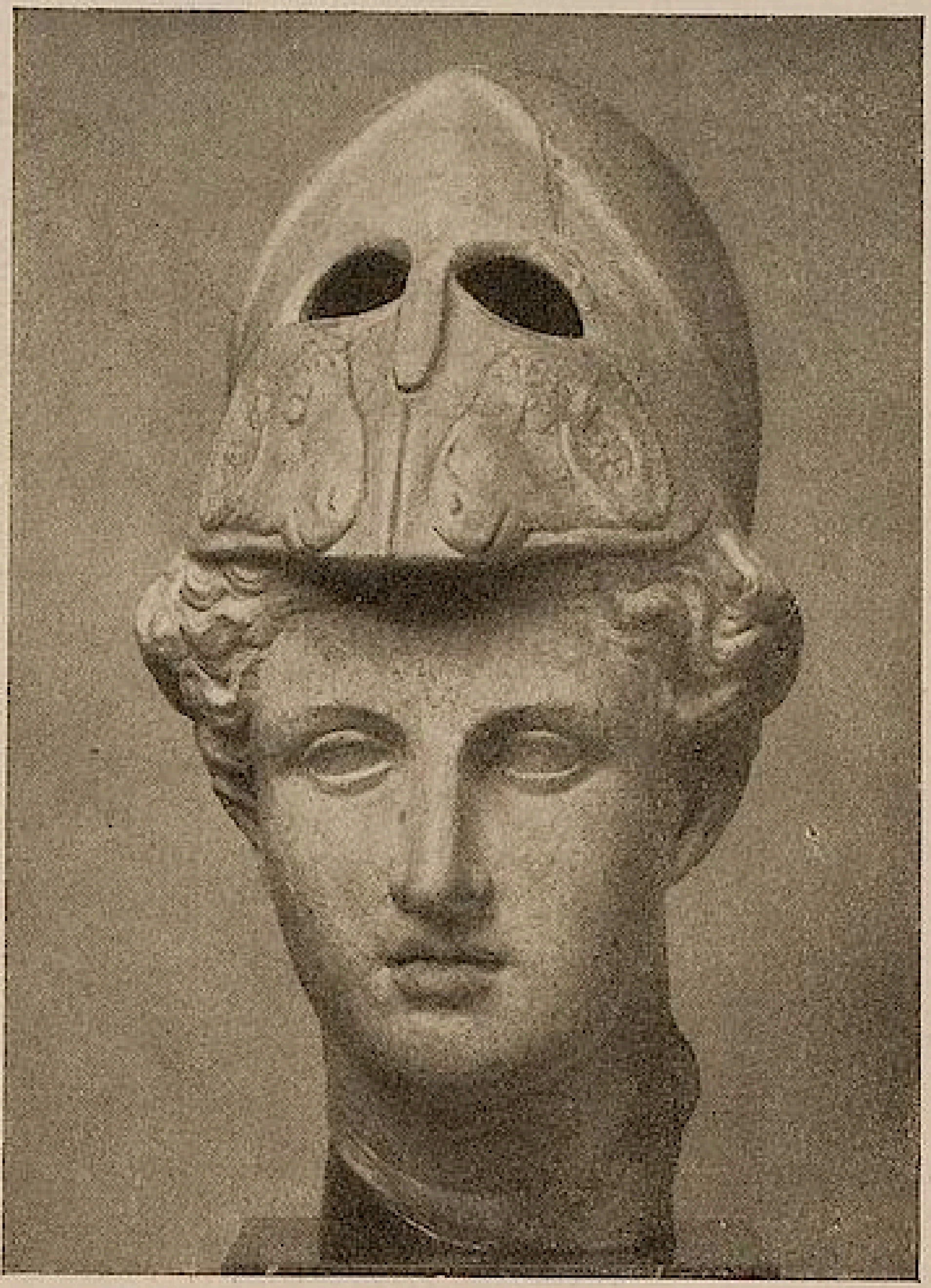
bekommen hat, sozusagen als kunstgewerblichen Abschluß und gewissenhafte Vollendung? Ob nicht vielmehr dieses Email von selbst da ist, weil alle Pinselstriche so behutsam, so gleichmäßig zaghaft, so gleichmäßig zart und dünn aufgetragen sind? Auf der „Hügellandschaft", die neben dem „Jungen mit der roten Weste" hängt, sind die Pinselstriche, wenn auch fast unsichtbar, so doch fast gleichmäßig groß. Daß in dem Bilde der „Gelben Postkutsche" der helle Kontur der hellen Wolken lebhaft bewegt ist wie eine Arabeske, scheint, gemessen an der sonstigen Festigkeit des Aufbaus Cézanne, bezaubernde Laune. Er malt immer ohne Rezept und ganz undoktriniär. Nur wird, je höher der Grad der Realisierung erreicht ist, das Gewebe der Töne, das Netz der Pinselstriche immer feinmaschiger. Es scheint, als habe Cézanne sich beim Malen manchmal die Endpunkte seiner farbigen Lichtskala von vornherein festgelegt, kontrastreich das tiefe Blau neben das krasse Grün und dieses neben das warme Rostbraun; und dann in langsamen schrittweisen Vorgehen das Netz der Töne zärtlich darüber ausgebreitet, den Kontrastreichtum immer ausgleichender mildernd. Ein

kontrastreiches Bild dieser Art sieht aus wie eine Studie, und einige unbewegte Stellen, auf anderen Bildern könnten als unfertig angesprochen werden.

Der Reichtum der Töne auf Cézanneschen Bildern ist so groß, daß man sie eigentlich nur bei Tageslicht, bei hellem südlichen Tageslicht ganz genießen kann. Elektrisches Bogenlicht, in Ausstellungen unter unserer Art von Himmel nicht immer vermeidbar, tötet doch eine Reihe von Nuancen. Die violetten Übergänge zum Rosa und zum Kobalt in den Lüften, all dergleichen Feinheiten, von der Zartheit einer Aquarellwirkung oft, gehen unter der Härte der künstlichen Beleuchtung ein wenig verloren. Bei Tageslicht leuchtet sein Blaugrün noch irisierender, ein Rot, das von Granatrot bis Orange reicht, noch kostbarer und die Farben auf dem Stilleben noch tiefer.

Was die deutschen Sammler von Werken Cézannes zusammengetragen haben, wirkt in dieser Ausstellung ein wenig einseitig im Geschmack. Das Wesentlichste sind Landschaften und Stilleben. Figurenbilder „Der Junge mit der roten Weste" und die beiden Fassungen von Mm. Cézanne in Rot, bleiben in der Minorität, ebenso wie die Kompositionen, die durch den frühen „Mord" und zwei Fassungen des Themas der „Badenden" nur eben vertreten sind. Eine zweite Ausstellung der deutschen Cézannes, unter Hinzuziehnng des Museumsbesitzes, die nicht weniger reich ausfallen würde wie diese, würde diesen Eindruck nur verändern, nicht umstoßen. Die „Lutteurs amoureux" und dergleichen Kostbarkeiten oder „Der Raucher" blieben vereinzelte Erscheinungen, und die kleine Fassung, der „Kartenspieler", ward ja eingetauscht, eben gegen den „Mord". Den ganzen, den romantischen und den phantastischen Cézanne kann man in Deutschland, auch wenn man einmal alles beieinander hätte, nicht vollkommen kennen lernen; man müßte doch zu Pellerin gehen. Aber, und dies ist vielleicht auch eine etwas überraschende Lehre dieser Ausstellung, ein höheres Qualitätsniveau von Cézanne, wie das in Deutschland, von dieser Geschlossenheit und dieser Strenge, gibt es nirgends. Die deutschen Sammler haben, nicht zuletzt dank dem Verdienst des ehrlichen Maklers, der sich für Mittelmäßigkeiten nicht interessierte, nur das Beste genommen.

PAUL CÉZANNE, STILLEBEN. AQUARELL



ATHENA. GRIECHISCH. 4 JAHRHUNDERT VOR CHRISTO
ANTIKE KOPIE

ABB. 12

GRIECHISCHE IDEALKÖPFE
IM BERLINER MUSEUM

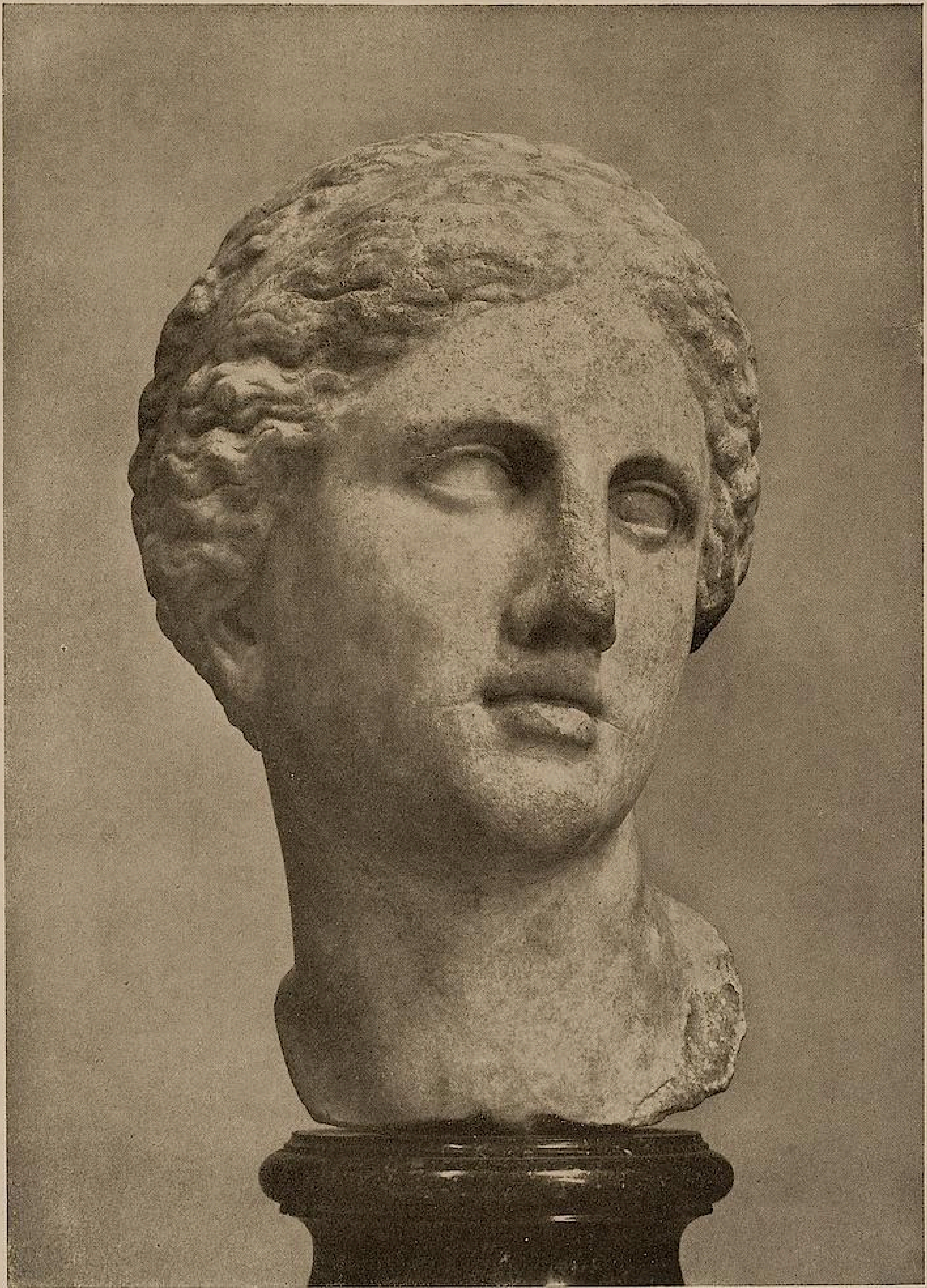
VON

BRUNO SCHRÖDER

II.

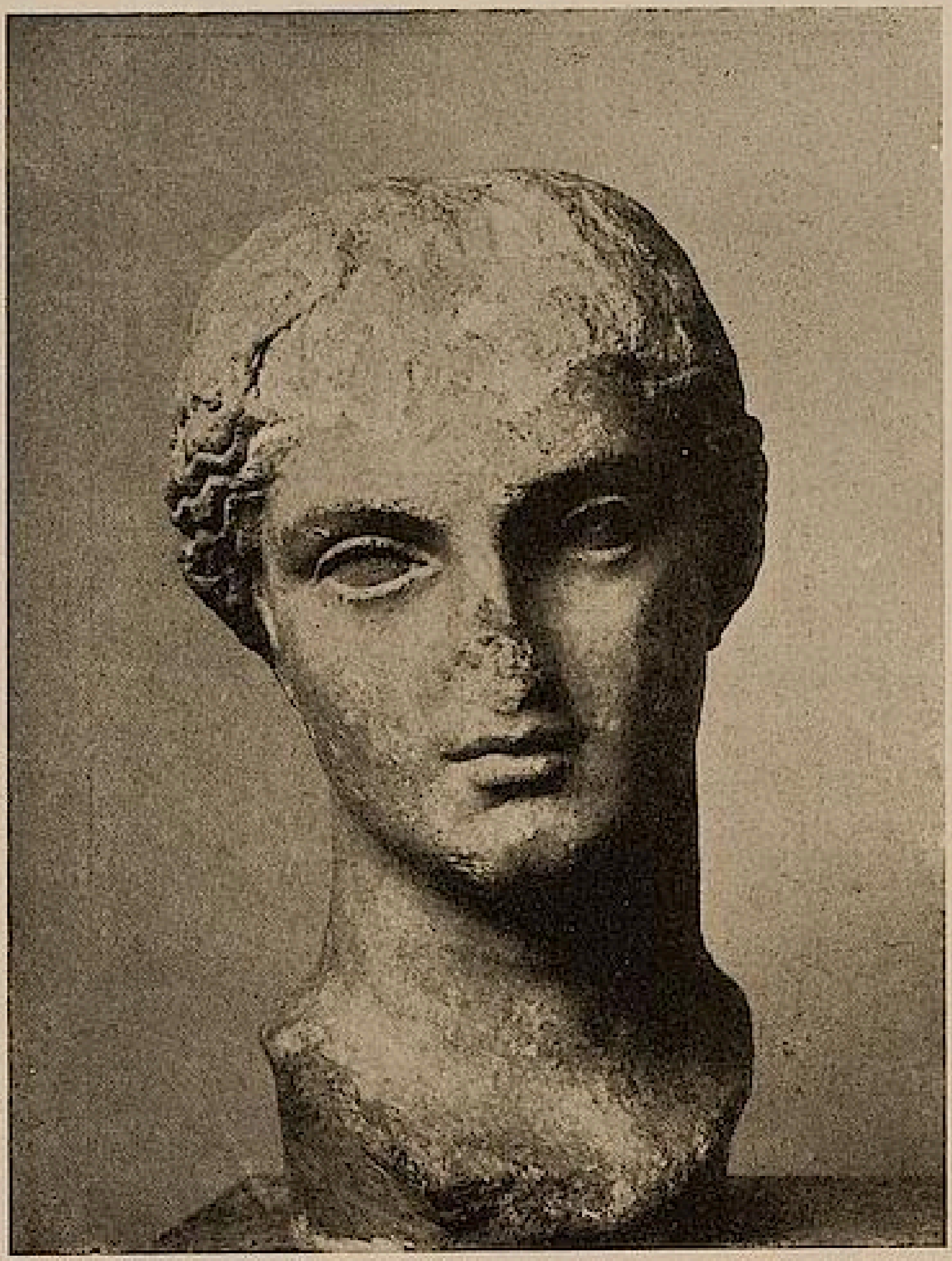
(Schluß.)

In des Praxiteles knidischer Statue findet nun Aphrodite ihre klassische Verewigung. In voll erblühter Schönheit leuchtet der Leib, Anmut umstrahlt ihr Haupt; in unbestimmter Sehnsucht wendet sie es zur Seite und Liebe verlangend blicken die weich verschwimmenden Augen (Abbildung 11). Selbst Athena, die einst so erhabene Göttin, ist ganz mädchenhaft geworden. Sie trägt zwar noch den Helm, aber die zierlichen Wangen sind von Liebreiz umspielt und die Augen scheinen eher verlangend, als spröde abweisend zu blicken (Abbildung 12). Wunderbar ist dies Leben, diese Wandelbarkeit in den Vorstellungen der Griechen von ihren Göttern; wie arm stehen wir vor ihnen mit unseren teils körperlosen, teils seit Jahrhunderten formelhaft erstarrten Vorstellungen von den höchsten Wesen. Aber groß ist auch für den Künstler die Gefahr, sich auf diesem Wege in Formlosigkeit zu verlieren. Wir haben einen Kopf, aus der späten Nachfolge des Praxiteles; in Alexandria scheint sich eine Schule erhalten zu haben, die auf praxitelischer Grundlage weiter baute. Da sind die Formen leblos verweichlicht, die Stimmung hat sich in leeres Dämmern verloren; wir sehen, was einmal gefühltes Erlebnis war, in Manier ohne Geist versinken (Abbildung 13).



APHRODITE DES PRAXITELES. ANTIKE KOPIE. ABB. 11

SAMMLUNG VON KAUFMANN IN BERLIN

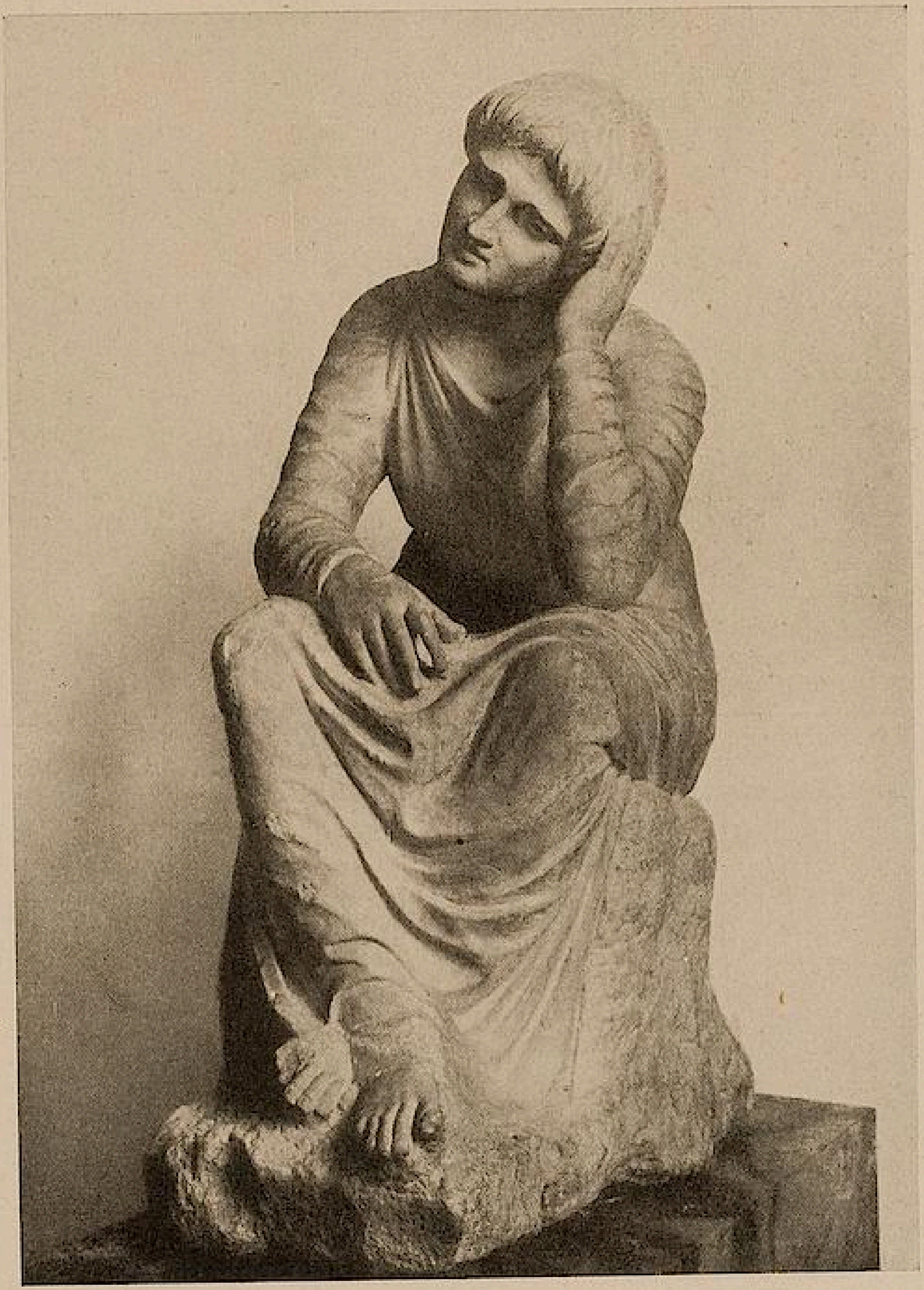


FRAUENKOPF. GRIECHISCH. 3. JAHRH. VOR CHRISTO
ABB. 13

ARIADNE. GRIECHISCH. 4. JAHRHUNDERT VOR CHRISTO
ANTIKE KOPIE. ABB. 14

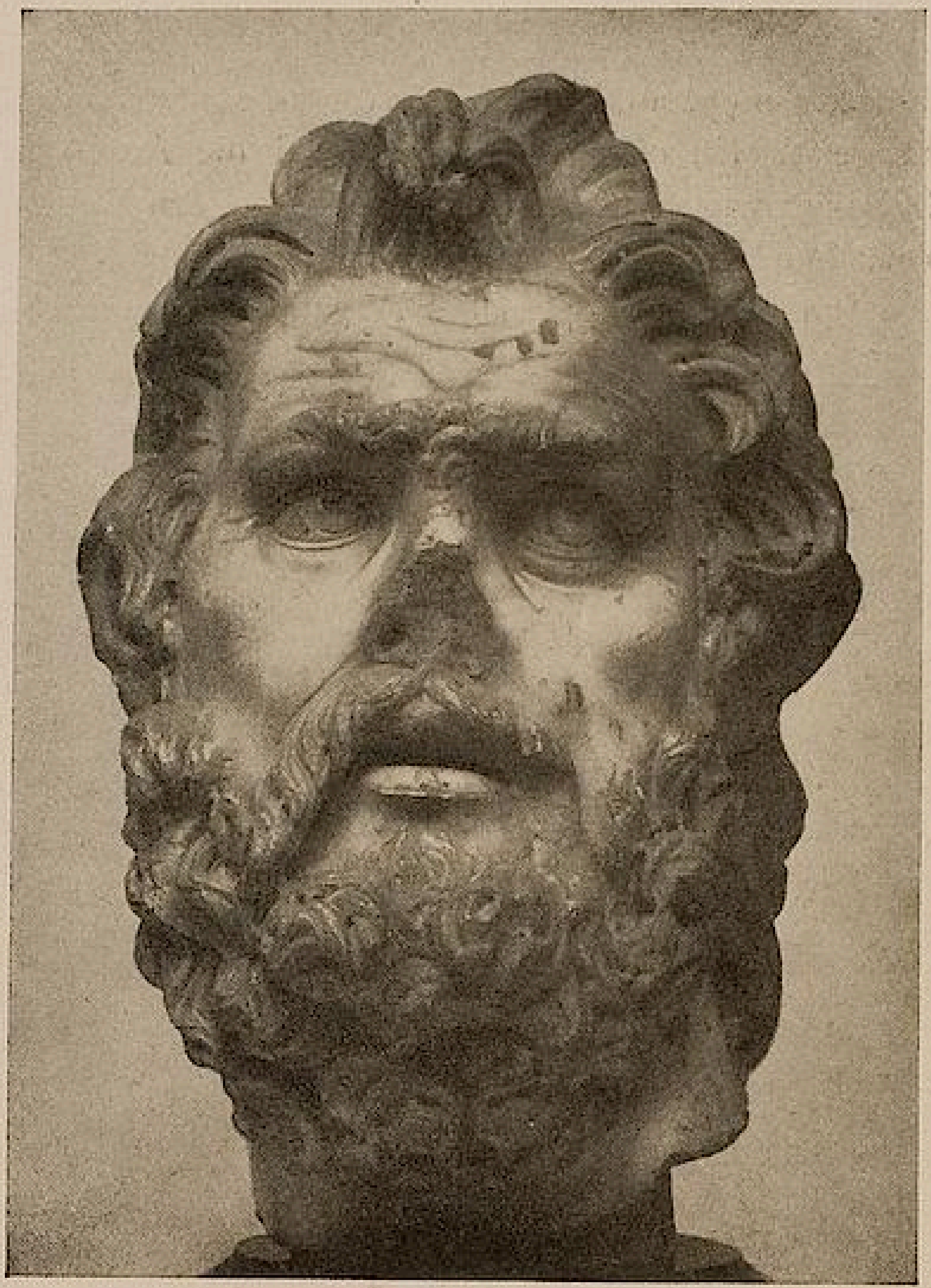
In der Kunstgeschichte steht neben Praxiteles, als sein Zeitgenosse, Skopas, der Parier, so friedlich, als ob die beiden Meister nicht durch eine tiefe Kluft getrennt wären. Es ist, als ob in ihnen auseinanderstrebte, was in der Literatur bei Euripides noch vereinigt war. Von ihm heißt es bei einem alten Autor, er habe Liebe und Raserei auf die Bühne gebracht. Er hat aber außer der Liebe auch der Totenklage, der Sehnsucht in die Ferne, dem Heimweh Worte zu verleihen gewußt, und bei alledem denken wir gern an die schönen Grabmäler und an des Praxiteles zartgestimmte Gestalten und an seine Aphrodite. Wenn wir aber von Raserei lesen und uns seine Medea und den rasenden Herakles vergegenwärtigen, so stehen uns auch gleich die skopasischen Schöpfungen vor Augen, mit ihrer aufflammenden Leidenschaft und ihrer Gemütsbewegung, die heftig von innen nach außen drängt. Der Kopf ist zurückgeworfen; die in tief beschatteten Höhlen liegenden Augen rollen, die Nüstern sind gebläht und die Lippen geöffnet. Unser Ariadnekopf (Abbildung 14), eine überarbeitete Kopie, kann freilich nur ein schwaches Bild von der Schönheit des Originals geben, das vielleicht ein Werk von Skopas' eigener Hand, uns durch ein gütevolles Geschick erhalten geblieben ist. Von der Weichheit der Marmorbehandlung an Fleisch, Haar und Binden, wie sie das in Athen gefundene und aufbewahrte Vorbild bewahrt hat, ist wenig übrig. Aber die ganze Bewegung mit dem hingebungsvollen Aufblick der Augen und den begehrenden Lippen ist doch gewahrt geblieben. Nun ist Skopas in der Kunstgeschichte kein Meteor, das ohne Heimat erscheint und irgendwo ziellos verschwindet. Auch seine Kunst wurzelt tief in der Vergangenheit. Am Nereidenmonument von Xanthos und den damit verwandten Werken der Malerei lassen sich die ersten Spuren dieses leidenschaftlichen Gesichtsausdrucks erkennen. Wie da die Häupter bewegt und die Augenbrauen emporgezogen sind und die Augen den inneren Kampf spiegeln, ist schon ganz in Skopasischem Geiste. Näher in der Zeit stehen dem Meister die beiden Sabouroffschen Grabfiguren, die zugleich mit schmerzlicher Verzerrung des Gesichts und mit willenloser Haltung des Körpers ihre Gemütsbewegung kundgeben (Abbildung 15). Und ebenso wie die Praxitelische Art,

geht die des Pariers, die er von seiner Schule übernommen hat und mit andern Meistern teilt, weiter, sich steigernd und schließlich entartend. Der kyprische Kopf (Abbildung 16) ist noch als Kunstwerk zu würdigen. Auch er ist stark bewegt zur Seite gewendet und das wirre Haar aufgelockert, um doch ist vieles daran äußerliche Mache und an den Einzelformen, an Mund und Augen, schlecht verhüllte Atelierroutine. Ebenso wird die Art, den Schmerz wiederzugeben, wie wir sie an den Sabouroffschen Mägden noch anerkannt hatten, fortgebildet. An den Gigantenköpfen des Pergamenischen Altar-



TRAUERNDE MAGD, VON EINEM GRABMAL. GRIECHISCH
4. JAHRHUNDERT VOR CHRISTO. ABB. 15

den Ausdruck heftiger Erregtheit zu steigern; die ganze Arbeit ist aufs Malerische hin angelegt und die Unfertigkeit der Oberfläche im Gesicht vielleicht nicht ohne Absicht stehen geblieben. Aber der allzusehr gerühmte Frauenkopf von Pergamon (Abbildung 17) zeigt den Verfall. Hier hat die Leidenschaft fast sinnlichen Charakter angenommen. Man hat die Weichheit der Formen gepriesen. Und frieses, von denen unser römisch umgebildeter Marsyas-Kopf, Abbildung 18, einen späten Nachklang bewahrt hat, wirkt die Verzerrung schon gewaltsam, zumal neben den wahrhaft ergreifenden Bildern der im Todeskampf zusammensinkenden Erdensöhne. Und endlich wird am Laokoon das Äußerste gewagt, was griechischen Augen noch erträglich sein konnte.



MARSYAS. RÖMISCH. 3. JAHRHUNDERT NACH CHRISTO NACH EINEM HELLENISTISCHEN VORBILD. ABB. 18

FRAUENKOPF AUS PERGAMON. HELLENISTISCH ABB. 17

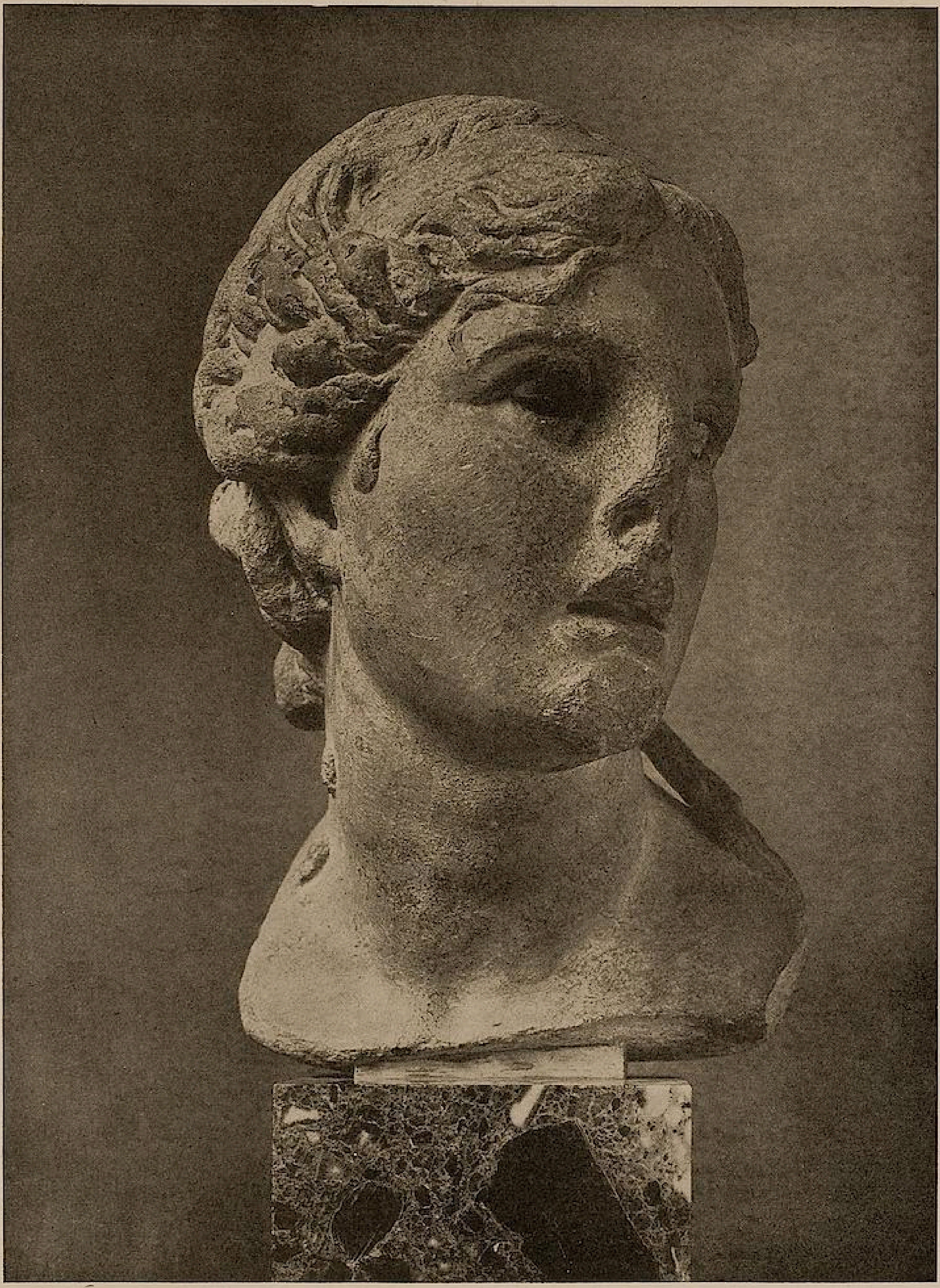
Nun haben Skopas und Praxiteles nicht die Kunst des vierten Jahrhunderts allein beherrscht. Die peloponnesischen Schulen führten die Erbschaft des Polyklet weiter. Des Lysippos Stern steigt, alles andere verdunkelnd, auf. Es muß dem Meister gelungen sein, die von Geist und Energie erfüllten Züge König Alexanders überzeugend wiederzugeben; war er doch allein befugt, plastische Bildnisse des Monarchen herzustellen. Und wie wir an den Statuen, die wir sonst seiner Hand oder Schule zuschreiben, die leichte Beweglichkeit rühmen, so hat man auch in den Köpfen eine Erregbarkeit finden wollen, die uns schier modern anmutet, ja man hat sich nicht gescheut, vor ihnen von Nervosität zu reden (Abbildung 19).

Aber auch sonst müssen in griechischen Landen Meister neben Meister gelebt und gewirkt haben. Unsere Überlieferung ist leider mangelhaft und wir sind in Verlegenheit vor Köpfen, die keine der behandelten Merkmale aufweisen, sondern wie der Frauenkopf Abbildung 20 mit großen und ruhigen Formen die Art des fünften Jahrhunderts fortzuführen scheinen.

In der hellenistischen Zeit verfügt die geistige Bildung frei über alle künstlerischen Ausdrucksmittel. Die alten Formen leben fort, in manchen Fällen freilich nur ein trauriges Scheinleben; andere werden ausgebildet, neue erfunden. So war es auch in der bildenden Kunst. Gleichmut, heitere und erregte Stimmung — das waren Erbschaften aus der klassischen Zeit. Nun gelang es auch, Schlaf, Sterben, Trunkenheit, majestätischen Stolz und vor allem das Lachen darzustellen.

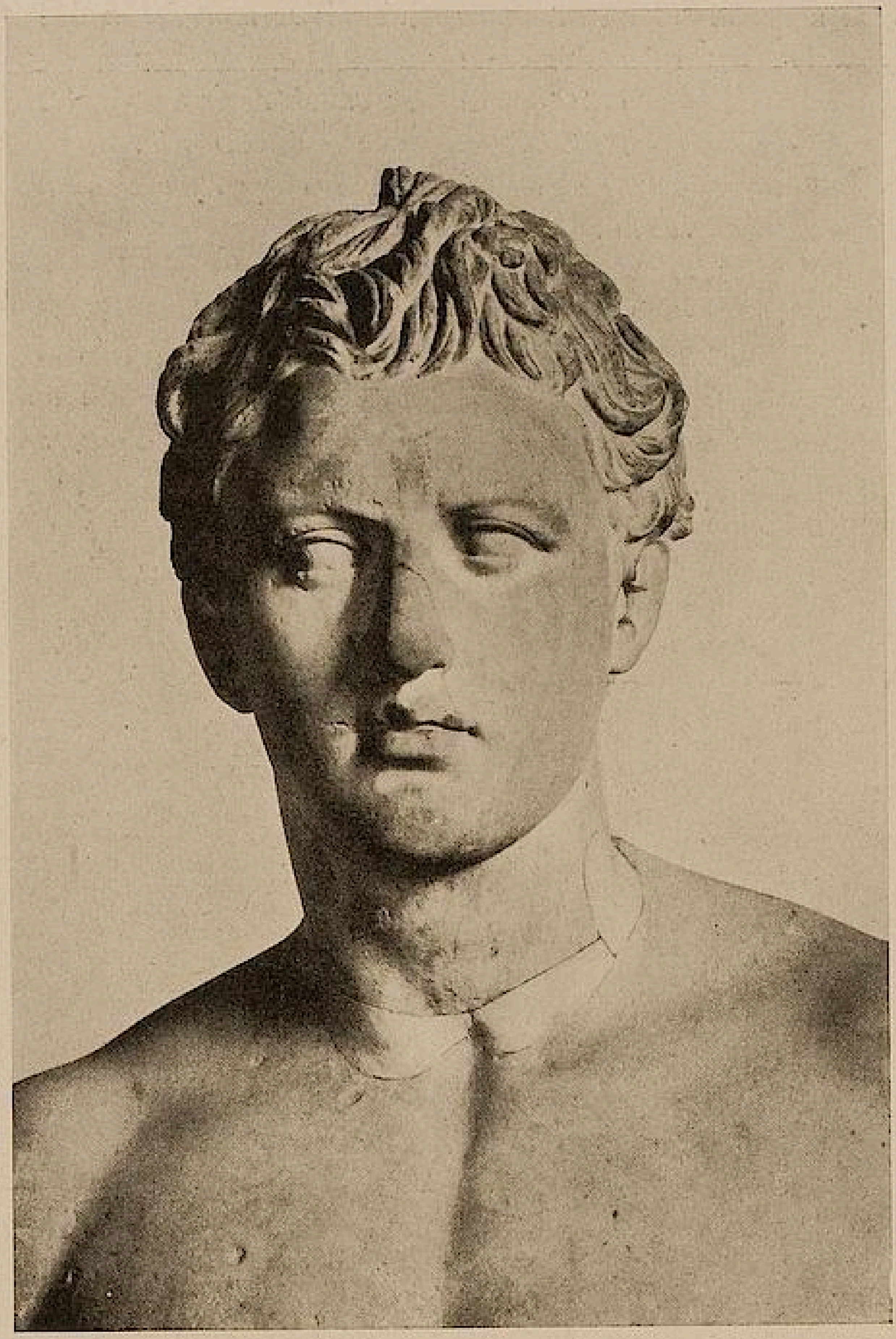
Der Hermes von Olympia blickt noch versonnen an seinem Brüderchen vorbei, das er auf dem Arm trägt; aber der alte Silen, der den kleinen Dionysos auf den Armen schaukelt, lacht übers ganze Gesicht. Des Praxiteles angelehnter Satyr lächelt noch wie in angenehmer Erinnerung vor sich hin — aber nun ertönt ringsum der Chor der lachenden Satyrn und Nymphen (Abbildung 21). Eros, allein oder in einem Schwarm von Eroten, treibt sein Spiel. Die Kindesseele wird entdeckt (Abbildung 22).

Aber die Formen bleiben immer fest umrissen,



FRAUENKOPF. GRIECHISCH. 3. JAHRHUNDERT VOR CHRISTO

ABB. 16



JÜNGLING. GRIECHISCH. 4. JAHRHUNDERT VOR CHRISTO
ANTIKE KOPIE. ABB. 19

obwohl doch gerade das Lachen die Muskeln des Gesichts nur auf Augenblicke bewegt. Das wurde oben gemeint, wenn es hieß, die griechische Kunst sei vor dem Ziel stehen geblieben. Es fehlt der Darstellung des Lachens die letzte Beweglichkeit. Das konnte erst der moderne Impressionismus mit seinen Mitteln erreichen, indem er die Formen auflöste und unserem Auge beweglich machte, so daß das letzte, selbst die flüchtige Erinnerung an das Lachen eines Weibes der Plastik keine Unmöglichkeit mehr bedeutete.

Jede Zeit bestimmt ihr Verhältnis zur Antike nach ihrer eigenen geistigen Verfassung und der stilistischen Stellung ihres eigenen Schaffens. In die Zeit unseres eigenen Neubarocks im neunzehnten Jahrhundert, in die Begasische Zeit fielen die Entdeckungen auf der Akropolis, in Pergamon und Olympia. Wie hat man den praxitelischen Hermes gefeiert und die Olympiagiebel verlacht! Wie hat man den „schönen Kopf" aus Pergamon bewundert und über die Koren von der Akropolis gespottet. Nun stehen wir voll Bewunderung vor den Olympiagiebeln, vor ihrer klaren plastischen Form, ihrer an der großen Wandmalerei geschulten Auffassung der Flächen und ihrer sicheren Begrenzung. Und wie haben sich feinschmeckerische Kunstkenner in neuerer Zeit für die lächelnden Frauenköpfe von der Akropolis begeistert!

Vor solcher Einseitigkeit, die die historische

FRAUENKOPF. GRIECHISCH. 4. JAHRHUNDERT VOR CHRISTO
ANTIKE KOPIE. ABB. 20

MÄNADE. HELLENISTISCH
ABB. 21

Gerechtigkeit gefährdet, haben wir uns zu hüten, dürfen aber doch fragen, was uns nottut und wo wir in der Vergangenheit Analoges zu dem finden, was wir suchen, nicht um es nachzuahmen, sondern unseren Geschmack daran zu erproben und Irrwege zu vermeiden.

Suchen wir wieder den Weg zur einfachen Form und zum starken Ausdruck der Seele, nicht in ihren flüchtigen Regungen, sondern in ihren Grundlagen, so meine ich freilich, es gibt in der Masse griechischer Kunst und in ihrer langen Entwickelung Werke, die heute unserem bewußten Suchen oder unbewußten Begehren im besonderen entsprechen. Dazu gehören unter den hier betrachteten Denkmälern die Köpfe vom Ende der archaischen Zeit, in denen die harmonisierende Tendenz sich eben ankündigt, und mehr noch die Köpfe aus der streng-schönen Epoche, die zur Freiheit der phidiasischen Blütezeit hinüberführt. Die thronende Göttin, die Aspasia, und die strenge Größe der frühklassischen Zeit sprechen vernehmlich zu uns, wenigstens zu denen, die aus dem Schicksal unseres Volkes auch für ihr Innenleben die Folgerungen gezogen haben.

KNABE UND MÄDCHEN. HELLENISTISCH

ABB. 22

EDGAR DEGAS, BADENDE. BRONZE

PHOTOGRAPH: SCHWARZKOPF, ZÜRICH

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLINER HERBSTAUSSTELLUNGEN

II.

JURYFREIE KUNSTSCHAU

Daß die Kunst vielen, die ihr bisher fern standen, zur Lebensnotwendigkeit werde, ist das ideale Ziel der ‚Juryfreien Kunstschau Berlin', und im Kampf um dieses Ziel liegt ihre volkswirtschaftliche Bedeutung." Dieser Satz steht im Programmheft. Die vortrefflichen Leiter, die es verstehen, die Ausstellungen von Jahr zu Jahr zu verbessern, sind von dem, was er sagt, sicher tief durchdrungen. Der Besucher aber fragt dagegen, während er die siebenundzwanzig Säle durchwandert, worin mehr als fünfhundert Künstler oder solche, die es zu sein glauben, ausgestellt haben: ist es wirklich ein Ziel, der hier entwickelten zähen Energie und Organisationskraft würdig, die Kunst, die in diesen Ausstellungen das Niveau bestimmt, „zur Lebensnotwendigkeit vieler zu machen", und der Kunst, wie es so oft heißt, „eine breitere Basis" zu schaffen? In einem Punkt unterscheidet sich die Kunst von allen andern menschlichen Beschäftigungen. Jedem andern Beruf gilt die mittlere Tüchtigkeit viel; selbst in der Wissenschaft ist der subalterne Hilfsarbeiter willkommen. In der Kunst aber gilt nur die Spitzenleistung, es gilt nur das Meisterwerk. Das heißt: es gibt nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Werken, die sich an verhältnismäßig wenige Menschen wenden. Wenn sich die Kunst früher einmal scheinbar an alle gewandt hat, so ist es unter Voraussetzungen geschehen, die heute nicht mehr gelten und die sich mit unserm Ausstellungswesen nicht vergleichen lassen.

In dieser Ausstellung mag man an das denken, was Lichtwark einmal über „den jungen Künstler und die Wirklichkeit" geschrieben hat, über die völlige gesellschaftliche und soziale Isolierung des Künstlers, trotz Ausstellungen, Kunsthandel, Museen, Kunstzeitschriften und öffentlichem Kunst-

interesse. Man empfindet ungefähr so, wie der vortreffliche Heinrich Tessenow es neulich in einem Vertrag * ausgedrückt hat: „Bedenken wir doch einmal schön ruhig und besinnlich, daß fast alle diese Werke mit größtem Ernst und mit zum Teil höchstem Können, mit größten Mühen und zum Teil unter größten materiellen Entbehrungen von solchen Menschen gearbeitet wurden, die mehr oder weniger alle als besonders schöpferische oder besonders wertvolle und sehr hochstrebende Menschen bezeichnet werden müssen. Und fragen wir uns dann angesichts dieser endlos vielen Arbeiten persönlich möglichst kaltblütig: welchen Wert hat das alles nun eigentlich für das große Ganze unseres Alltags? oder inwiefern wird durch das alles das alltägliche Leben und Treiben unseres Volkes gebessert, während hier doch so dringlich eine Besserung nötig ist, das heißt, eine unmittelbar handgreiflich praktische Mitarbeit der arbeitlich talentiertesten oder überhaupt der besten Menschen." Angesichts dieser berechtigten Frage: wozu ist das alles? kommt einem ein gelindes Grauen. Hier vertun wertvolle Menschen ihre Tage, sie betrügen sich selbst und ihr Volk, sie dünken sich mehr als die Menge und sind doch kreuzunglücklich. Mir scheint, das ist auch eine „volkswirtschaftliche Bedeutung" dieser und ähnlicher Ausstellungen.

Das wollen die meisten Leser bei dieser Gelegenheit aber wohl kaum hören. Die Hoffnung, Maler und Bildhauer könnten angesichts einer solchen Ausstellung zur Besinnung kommen, Pinsel und Modellierholz hinwerfen — sofern sie nicht zu den wenigen wirklich Berufenen gehören — und in die Werkstätten des Handwerks gehen, ist müßig. Auch hier müssen Katastrophen zum Lehrmeister werden.

Kritik im Einzelnen? damit ist man bald herum, trotzdem die Ausstellung für eine Juryfreie gut beschickt worden ist.

Zwei Landschaften von F. Maréchaux sind zwar etwas oberflächlich aber mit einem entschiedenen Blick fürs Ganze gemalt. Auguste von Zitzewitz schwankt immer wieder zwischen zwei Anschauungsweisen: sie möchte (mit Talent und Bravour) vereinigen, was unvereinbar ist; reine Malerei, die den Zustand gibt, und affichenhafte Ornamentalität. W. R. Huth scheint mir eine Begabung zu sein, die im Drange der Richtungen nichts rechtes mit sich selbst zu beginnen weiß. Schmidt-Rottluff, ein König hier unter so vielen Einäugigen, versagt mehr als man hätte annehmen mögen mit seinem abstrakten Farben- und Formengefunkel. Czobels Bilder haben die Fähigkeit dem Betrachter eine Stimmung zu suggerieren; wie nun aber, wenn die malerische Vorstellung künstlerisch weiter entwickelt werden soll? Radziwill weiß geistreich und witzig Akzente zu setzen; leider ist in diesen Akzenten kein reifer oder des Reifens fähiger Sinn. H. Langenbruch würden vielleicht hübsche Dekorationen gelingen, wenn er von fest umgrenzten Aufgaben in Zucht genommen würde. Karl Völker wurde in diesen Blättern schon einmal genannt. Seine Grotesken sind interessant genug; doch droht ihnen schnell die Gefahr der Systematik.

* Das Land in der Mitte. Ein Vortrag von Heinrich Tessenow. 1921. Verlag Jakob Hegner in Hellerau.

Geschmackvolle Virtuosität entwickelt Frau Schneider Kainer. Doch bleibt ihre Malerei immer tief in der Ölfarbe stecken. Die galeriedunklen Altmeisterparaphrasen Davidsohns werden beim wiederholten Sehen nicht lebendiger. Rich. Nicolas hat eine Reihe kräftiger Landschaftsbilder geschickt, die aber mehr gezeichnet, mehr graphisch aufgefaßt sind als malerisch. Darum wirkt auch die Farbe (zwischen den Linien) so blitzig und klar. Alle Bilder haben überdies dieselbe Note. Dem verstorbenen Richard Kuithan ist ein eigener Raum zur Verfügung gestellt worden. Er erweist sich als eine ernsthaft strebende, aber akademische Natur, die sich nach Hodler orientiert hat, und „michelangeleske" Noten liebt. Eine erfreuliche Erscheinung ist die Ahlers-Hestermannschülerin Lore Feldberg. Ihre vier Bilder haben eine schöne malerische Kultur und gehören zu den besten der Ausstellung. Die beschaulich bis ins zarteste Detail ausgeführten Blumenstücke L. Bartnings sieht man immer mit einer Art von Rührung wieder. Ein Damenbildnis und eine Landschaft zeigen eine gewisse künstlerische Verwandtschaft mit dem frühen Schultze-Naumburg. Robert Richter zeigt daneben ein paar illustrativ gefaßte, malerisch witzige Kleinigkeiten. Geradezu unausstehlich wird an dieser Stelle aber Klaus Richter, der eine Reihe großer „Charakter"köpfe ausgestellt hat. Dieser zeichnende Maler, der zu einem gewissen Ruhm gekommen ist, hat einen Zug des unseligen Antoine Wiertz. Er wäre unbezahlbar für ein Panoptikum.

Die großen dekorativen Bilder bieten nichts Bemerkenswertes. Es sind durchweg nur Vergrößerungen. Die Plastik ist im allgemeinen schwach. Am besten gefallen zwei Porträtbüsten von Hans Reiß. Vor allem der Frauenkopf zeigt einfache, ausdrucksvolle Formen und sitzt, eine entscheidende Probe des Könnens, gut auf dem Sockel.

CURT HERRMANN

Nachzuholen ist ein Wort über die Oktober-Ausstellung der Blumenbilder Curt Herrmanns bei Paul Cassirer. Herrmann steht schon in seinem siebenundsechzigsten Lebensjahre, bemüht sich aber unausgesetzt noch um neue malerische Probleme. Das ist gewiß nicht das Zeichen eines eingeborenen Stilgefühls, das wie ein Schicksal wirkt und mit einer ihm angemessenen Ausdrucksweise ein für allemal innig verwachsen ist; aber wie er es tut, ist es doch das Zeichen eines lebendigen und reinen Strebens. Die Resultate sind um so günstiger, als ein gepflegter Geschmack und eine reiche Erfahrung mitarbeiten. Angesichts seiner Blumen muß man an die Blumenmalerei in Deutschland, ja in Europa überhaupt denken. Sie will unsern Künstlern nicht recht gelingen. Sogar Manets Blumenbilder können die Einsicht nicht berühren, daß eigentlich nur die Japaner Blumen zu malen verstanden haben. Curt Herrmann erzielt stellenweis schöne Wirkungen; stellenweis kommt er dann aber auch über eine tapetenhafte Wirkung nicht hinaus. Er will, die Ölfarbe pastellartig behandelnd, so sehr Kolorist sein, daß er die Valeurs ausschaltet, die Form zerstört und dadurch dann bei der farbigen Arabeske endet. Diese ist zuweilen schön; doch bleibt es beim Reiz. Vielleicht gewinnen die Bilder, wenn sie nicht so dicht beieinander hängen und sich nicht Konkurrenz machen können. Es steckt viel zartes

Bemühen, viel Liebe in diesen Blumenbildern. Schade, daß sie daneben — im stillen Garten — zu sehr mit dem Blick auf die Zeit, auf Kunstbewegungen in der Großstadt gemalt worden sind!

BUCH UND BILD

Die wichtigsten deutschen Verleger hatten sich zusammengetan und eine Ausstellung ihrer Produktion im alten Kunstgewerbe-Museum veranstaltet. Die Kundgebung war eindrucksvoll. Es zeigte sich, wie sehr Deutschland noch, trotz der Not, das Land des guten und auch des schönen Buches ist, wie stark wir „Materialisten" noch im Geistigen leben und wie rege der ideale Wettbewerb ist. Das fühlte das Publikum auch; die Ausstellung war stark besucht, und die Besucher nahmen es genauer als sonst. Der Deutsche lebt noch mit seinen Büchern; die Stunden, die er mit ihnen verbringt, gehören zu seinen glücklichsten.

Um so unbegreiflicher ist es, daß die Presse von der Ausstellung wenig Notiz genommen hat. Das Buch wird in der Presse nicht eben aufmerksam behandelt. Jede alberne Theateraufführung wird ausführlich kritisiert, den Schauspieler begleiten Reklamenotizchen durchs Leben; wertvolle Bücher und ihre Verfasser werden oft nicht einmal erwähnt. So viel Interesse die Presse auch für die Theaterdirektoren hat, so gleichgültig ist sie den Verlegern gegenüber. Und doch sind diese wichtiger. Häufiger als man ahnt, ist der Verleger in Deutschland ein Anreger des Talents, ein Geburtshelfer des neuen Geistes, ein Idealist mit bestimmten Arbeitszielen, ein mittelbar schöpferischer Geist. Freilich tritt er zurück und bleibt persönlich unsichtbar; seine Arbeit wird dadurch aber nur um so sittlicher. Deutschland ist ja von je reich gewesen an namhaften Verlegern, denen die Beschäftigung mit dem Buch ein innerer Beruf war; es hat etwas Tröstliches, daß es auch heute noch diesen Typus gibt.

Die Ausstellung hätte technisch viel besser gemacht sein können. Sie bot zu viel und zu vielerlei. Sie zeigte dadurch freilich auch äußerlich, daß zu unbedenklich produziert wird, daß eine Massenfabrikation von Büchern getrieben wird. Zudem war der Fehler gemacht, das Bild mit auszustellen. So sah man denn Reproduktionen jeder Art, bis hinab zum übelsten Kitsch, mit Reißnägeln an die Wände geheftet. Die Ausstellung verlor dadurch ihren reinen Charakter.

Als Übelstand fiel auf, daß wir uns nicht auf eine gewisse Anzahl von Einheitsformaten beschränken, wie es die Franzosen und Engländer doch tun. In Frankreich und England gibt es gute Typen für Romane und Kunstbücher; das erleichtert die Herstellung und ist dem Käufer willkommen. Bei uns hat jedes Buch ein besonderes Format, wenn es sich nicht um Serien handelt oder wenn der Zufall nicht Gleichheit schafft; es herrscht ein schrankenloser Individualismus, der unvernünftig ist und eine gesunde Konventionenbildung verhindert. Auch aus diesem Grunde vermißte man in der Ausstellung Einheitlichkeit.

Sodann gibt es zu viele Schriftarten. Wir haben es schon komplizierter als andere Völker, weil wir in Fraktur und Antiqua drucken. Obendrein gibt es aber in beiden Schriftarten viel mehr Variationen und Grade als anderswo. Augenblicklich kursieren wohl ein Dutzend Künstlerschriften. Daneben besitzen wir eine Fülle alter Schriften, deutscher, französischer, holländischer usw. Man findet sich kaum noch zurecht. Und doch wäre auch hier eine vernünftige Konventionenbildung an der Zeit.

Notwendig wäre endlich eine vereinfachende Übereinkunft in der äußeren Ausstattung des Buches. In der Ausstellung wurde man ganz verwirrt. Wieviel Verschiedenartiges von der schreiend bunten Pappdecke billiger Romane bis zum goldgepreßten Band der Luxusausgabe, von plakathaften Wirkungen bis zu den glatten weichen Ledereinbänden für Snobs! Bei alledem aber nicht viel künstlerische Phantasie und handwerkliche Tüchtigkeit. Abgesehen von besonderen Fällen, oder von den Einbänden, die Künstler besorgt haben (E. R. Weiß, Walser, Preetorius, Tiemann u. a.), sind am besten noch die alten Vorbildern nachgeahmten Einbände. Das moderne Kunstgewerbe hat ein allgemeines Niveau nicht schaffen, es hat auf die Masse der Produktion nur etwas reinigend wirken können.

Kritisch können leider nur wenige Punkte berührt werden. Wo der Gegenstand doch wichtig genug wäre, einmal ein Sonderheft mit Betrachtungen über das moderne Buch zu füllen.

Besonders umfangreich waren die Kojen Fritz Gurlitts und der Maréesgesellschaft. Dort sah man gute Graphik und allzu wirkungsvoll d. h. ausstellungshaft eingebundene Bücher und Mappenwerke; hier konnte man angesichts der täuschenden Nachbildungen einfarbiger und mehrfarbiger Blätter der Frage nach dem Wert einer raffinierten Technisierung der Kunst nachdenken und erwägen, inwiefern — vergleichsweise — Grammophonmusik noch Musik ist. Eindrucksvoll — auf dem Weg über eine Gedankenoperation — war der Raum des Verlages S. Fischer. Dieser Verlag ist mit Recht stolz auf die Gruppe bedeutender Autoren, die er vertritt; kein anderer Verlag kommt ihm hierin nahe. Die Darstellung dieser Tatsache mit Hilfe von Bildern und Büsten war aber nicht eben glücklich. Über den Verlag Bruno Cassirer, der auch ein besonderes Zimmer hatte, will ich nur sagen, daß mir in seinen Büchern und Mappen künstlerisch die am meisten schöpferische Arbeit geleistet zu sein scheint. Diese gute Meinung habe ich nicht, weil ich dem Verlag eng verbunden bin, sondern ich bin ihm eng verbunden, weil ich diese gute Meinung habe.

Andere Verlage kamen in den langen Reihen der Bücherstände nicht genügend zur Geltung, sie konnten sich nicht recht entfalten. So war der Insel-Verlag bei weitem nicht seinem Range entsprechend vertreten, Piper, Paul Cassirer, und andere wirkten nicht, wie sie hätten wirken können, und gingen in dem Büchermeer unter.

Es zeigte sich wieder, wie schwer es ist Bücher und Graphik gut auszustellen. Die Lehre dieser dem ersten Blick unangenehmen, an bedeutenden Werten aber überreichen und eben dadurch imponierenden Ausstellung bestand darin, daß die Verleger sich nächstes Mal mehr aufs Wesentliche beschränken müssen, daß sie früher mit den Vorbereitungen beginnen und das Ganze einem sehr tüchtigen und erfahrenen Ausstellungsorganisator anvertrauen sollten.

OSTPREUSSISCHE KÜNSTLER

In der Galerie Ferdinand Möller waren die ostpreußischen Künstler versammelt. Mit Lovis Corinth als Seniorchef und den Schülern der Königsberger Akademie als Nachwuchs. Neben einem schönen Stilleben von Corinth sah man Bilder von Brockhusens (der eigentlich Balte war), die ziemlich kalt ließen, zwei Landschaften von Rösler, die den Meisterzug haben und die Schätzung für dieses schöne Talent noch vermehrten, sodann mehrere ausdrucksvolle, die Ganzheit einer betroffenen Anschauung gebende Landschaften und einige vorzügliche Bildnisradierungen von A. Degner, dem neuen Lehrer der Königsberger Akademie, und eine Gruppe etwas zur Süße geratener Bildchen von Partikel, unter denen aber ein reizender weiblicher Akt war. Unter den Jüngeren tat sich Julius Freymuth hervor. Seine Landschaften haben einen kühnen malerischen Zug und bleiben doch der Natur nahe; die Art, wie er sich selbst gemalt hat, verrät Talent. Von ihm wird man sicher in der Folge noch Gutes erfahren. Ein gewandter Aquarellist ist Ernst Rimmack; er wird seine Begabung aber vor den Gefahren der Geschicklichkeit zu hüten haben.

Artur Degner ist in Königsberg, wie es scheint, an seinem Platz. Er hat offenbar das Zeug zu einem guten Lehrer. Und das ist so erfreulich für Königsberg wie für die deutsche Kunst.

MAX PECHSTEIN

Eine ertragreiche Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen aus den letzten Jahren folgte bei Ferdinand Möller. Da in einem der nächsten Hefte über die Zeichnungen Pechsteins besonders gesprochen werden soll, mag heute die Feststellung genügen, daß Pechstein sich hier von einer Seite zeigt, die mir seine beste zu sein scheint, und daß es aussieht, als hätte er sich nunmehr endgültig für diese Seite seines Talents entschieden.

MAX BECKMANN

Es macht Beckmann verdächtig, daß er einen Darstellungsstil gewählt hat, der von dem seiner ersten Arbeitsperiode vollständig verschieden ist. Man sieht es deutlich, daß er ihn wirklich „gewählt" und nach einem altdeutsch-expressionistischem Rezept ausgebildet hat. Das ist ein Beweis dafür, daß er nicht einem angeborenen Formgefühl folgt, sondern daß er sich eine Wahlform zurechtgemacht hat, um etwas Gegenständliches, Gedankliches, Weltanschauliches möglichst eindringlich auszusprechen. Er hat ein Auge für das Leiden der Welt, er sieht überall die Grimasse des Lebens, und ist nicht Künstler, nicht Dichter genug, aus dem Grausigen neue Schönheit zu gewinnen. Er bleibt in der Grimasse stecken. Nach einer Reihe von Jahren, wenn die Aktualität seines Gefühlszustandes vorüber ist, werden diese Bilder nur noch kurios sein, die früheren werden dann mehr geschätzt werden, weil sie sich mit der Schönheit beschäftigen. Man kann menschliche Greuel malen und doch das Schöne schaffen; tausendfach ist der Beweis geliefert worden; Beckmann aber verwandelt sein Leiden am Leben nicht genügend in Melodie. Er ist immer ein begabter, wenn auch akademisch gefesselter Maler und Zeichner, und diese Begabung kommt überall zum Vorschein, bald mehr, bald weniger. Aber sie regiert nicht, sie geht hinter einer Absicht einher, die George Groß eigentlich vollständiger erfüllt, wenigstens als Zeichner. Beckmann weiß zu ergreifen, aber mehr menschlich mit seiner Person, als künstlerisch mit seinem Werk. Daher auch die stärkste Bewegung vor seinem Selbstbildnis. Es wurde jetzt im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) wieder offenbar: um das Dostojewskijhafte zu gestalten, muß man die künstlerische Verklärungskraft dieses Russen haben, muß man, wie er, mit Rembrandt verwandt sein. Vom Leiden der Welt kann künstlerisch nur überzeugen, wer über die Qual der Kreatur eine Stimmung von Adoration breitet.

Karl Scheffler.

HAMBURG

In den Hansa-Werkstätten stellt Rudolf Tewes eine Anzahl seiner Werke aus, deren frühesten kurz vor dem Kriege noch in Paris entstanden sind, wo Tewes, wenn auch lose, mit dem Kreise des Café du Dôme verbunden war. Die übrigen sind in den folgenden Jahren während eines zum Teil unfreiwilligen Aufenthalts in Spanien gemalt.

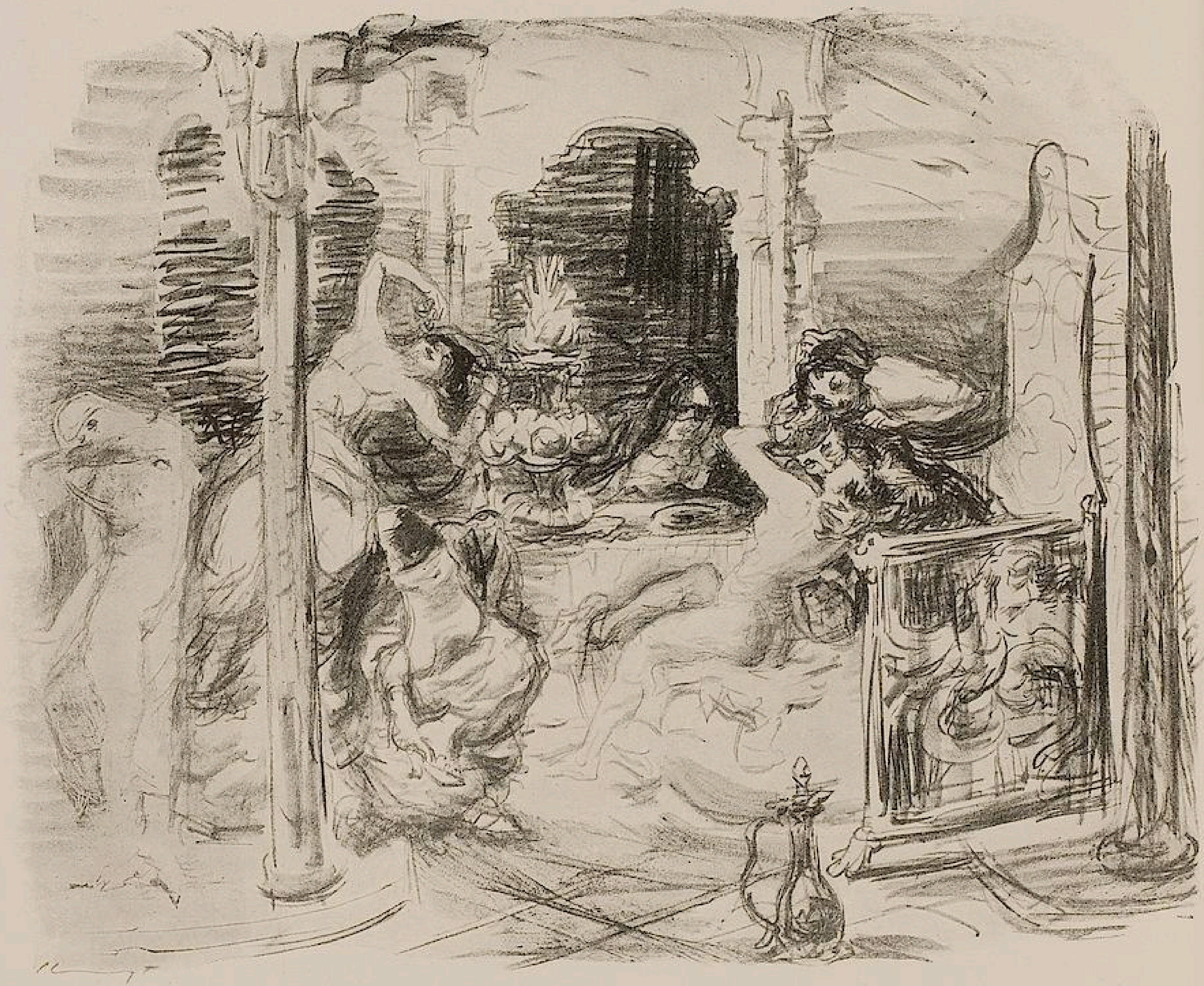
Dieser ernste Hanseate aus Bremen steht ein wenig einsam in der dünnen, allzusonnigen Luft Spaniens, er verfügt nicht über das leicht entzündbare Touristenherz, das gleich überall zu Hause ist und billige Phrasen über „die Pracht des Südens" mit gelenkem Pinsel zaubert. Doch weiß er mit zarter Sachlichkeit seinen Bildern einen herben Reiz zu geben, wie etwa jenem kaltgrünen Olivenhain, über dem sich ein kastellgekrönter Hügel leuchtend sandgelb erhebt und hinten blaues Meer sich dehnt, wie auch den als Bauten recht langweiligen Villen auf Malaga, die durch sparsame Vegetation und farbige Reflexe eine reiche, an den späteren Pissarro gemahnende Harmonie gewinnen. Noch schöner aber, aus einem natürlicheren Gleichgewicht der äußeren und inneren Umstände heraus scheint der noch in Paris gemalte Halbakt entstanden zu sein. Eine tonreiche, umhüllendere Malerei formt hier den Mädchenkörper und bindet die gelben und zartgrünlichen Töne von Tuch und Hintergrund mit dem Torso zu einem eigentümlichen, milden Klang.

Will man Tewes' Art an ähnlichem deutlich machen, so könnte man außer dem schon zitierten Pissarro etwa noch van Gogh — freilich einen gesitteteren — und vielleicht (bei den aus Paris stammenden Bildern) Bonnard nennen, wenngleich die trocknere Pinselschrift des Deutschen der improvisierenden Fülle dieses Meisters entbehrt. Die Gefahren einer solchen freiwillig der Tradition sich einordnenden Persönlichkeit liegen nach der Seite des Konventionellen, wie aus einigen Stilleben dieser Ausstellung hervorzugehen scheint.

Leute, die an den turbulenten Anblick der deutschen Malerei-Bewegung des letzten Jahrzehnts gewöhnt sind, stehen vielfach enttäuscht und ablehnend vor diesen diskreten, tüchtigen, im besten Sinne gewissenhaften Arbeiten. Uns scheinen sie aber einen ernsten Menschen von großer Kultur zu verraten, dessen Geistigkeit und Ehrlichkeit sich nicht erlaubt, billige Hilfsmittel anzuwenden, um größer zu erscheinen, als er ist.

F. A.-H.

ZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „INSELN WAK-WAK“
LITHOGRAPHIE

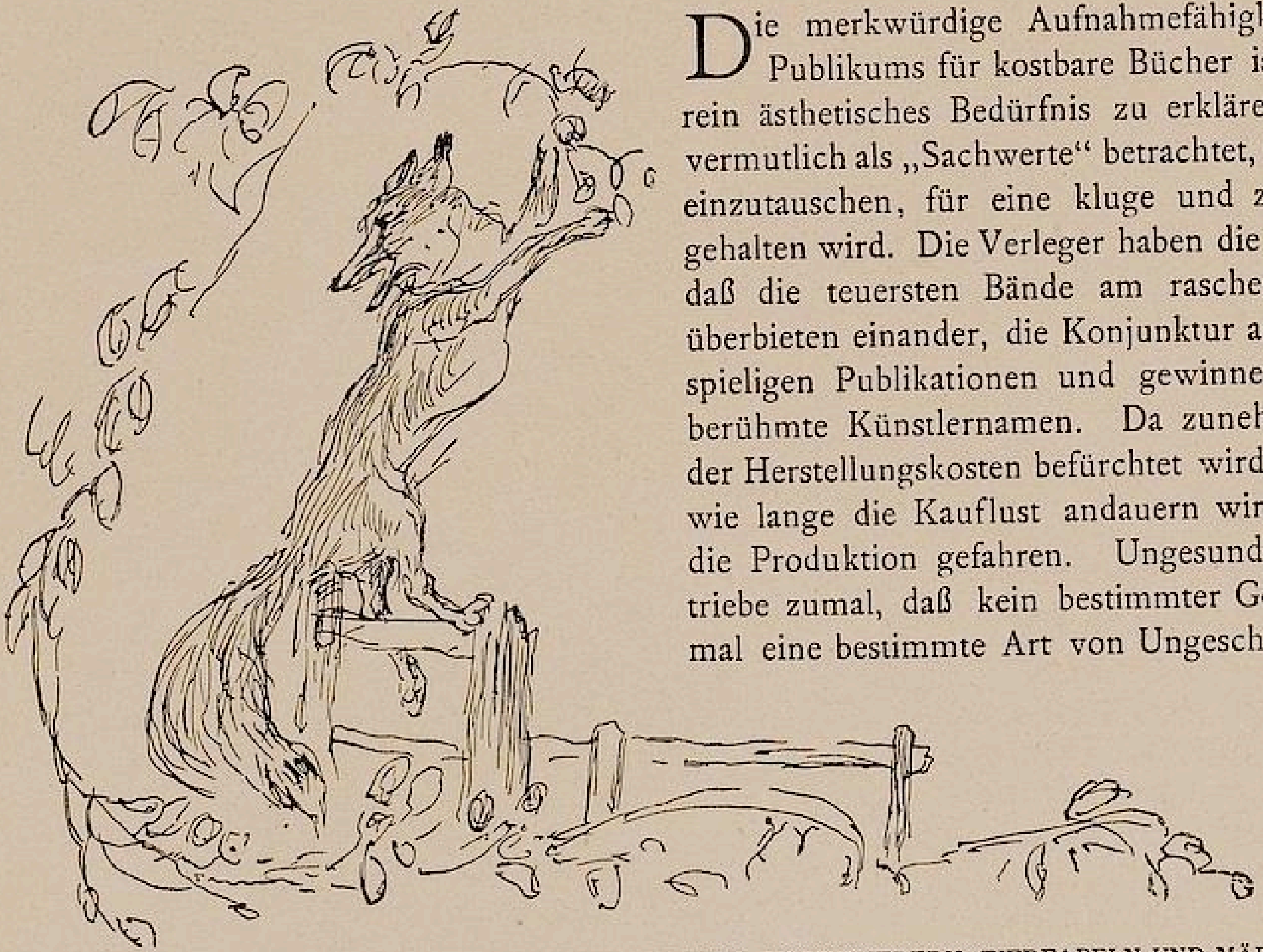
Kunst und Künstler

NEUE SLEVOGT-BÜCHER

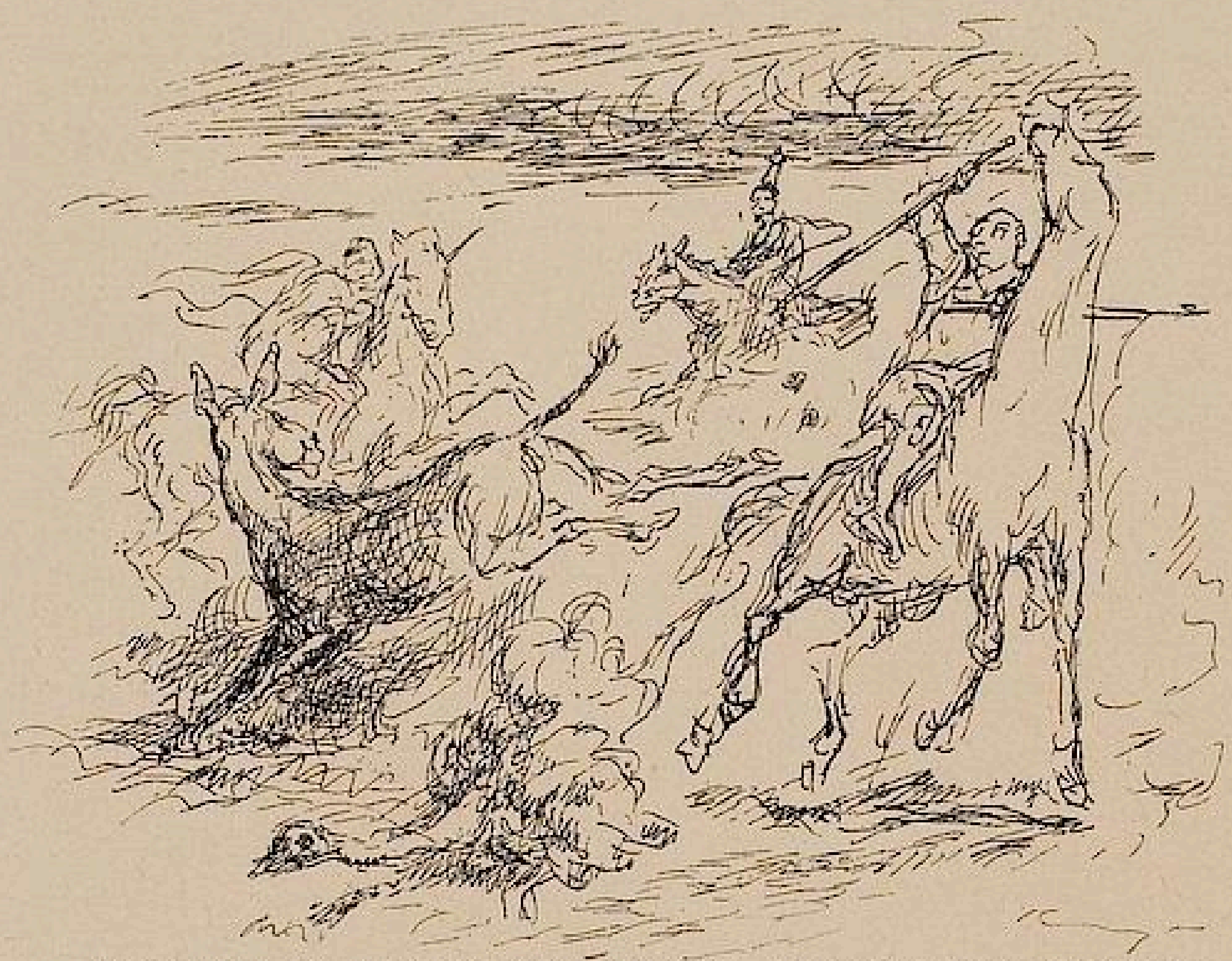
VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Die merkwürdige Aufnahmefähigkeit des deutschen Publikums für kostbare Bücher ist schwerlich als ein rein ästhetisches Bedürfnis zu erklären. Bücher werden vermutlich als „Sachwerte“ betrachtet, die gegen Papiergeld einzutauschen, für eine kluge und zeitgemäße Maßregel gehalten wird. Die Verleger haben die Erfahrung gemacht, daß die teuersten Bände am raschesten Absatz finden, überbieten einander, die Konjunktur ausnützend, mit kostspieligen Publikationen und gewinnen für das Bildliche berühmte Künstlernamen. Da zunehmende Verteuerung der Herstellungskosten befürchtet wird, und niemand weiß, wie lange die Kauflust andauern wird, ist wilde Hast in die Produktion gefahren. Ungesund ist bei diesem Betriebe zumal, daß kein bestimmter Geschmack, nicht einmal eine bestimmte Art von Ungeschmack, auf seiten des



MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN ‚VOLKSLIEDERN, TIERFABELN UND MÄRCHEN“
NACH EINER FEDERZEICHNUNG, VON O. BANGEMANN IN HOLZ GESCHNITTEN



MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „TAPFEREN ZEHNTAUSEND“
LITHOGRAPHIE

konnte, hat er aufgehört, große Gemäldekompositionen zu gestalten. Zwischen bescheidener Illustration und selbstherrlicher Bilderfindung sich frei bewegend, hat er die Themata nach eigener Vorliebe gewählt, oder die Verleger stellten ihm mit feinfühliger Einsicht Aufgaben, die seiner Begabung gemäß waren.

In dieser Zeitschrift wurde nicht versäumt, seinerzeit die Cellini-Vignetten und Mozarts Zauberflöte zu preisen.

Der Verlag Bruno Cassirer bringt jetzt nicht weniger als vier Werke heraus, die schon quantitativ für die Stromkraft der Slevogtschen Erfindung zeugen: eine Mappe — ohne Text — mit Steindrucken, betitelt „Hektor“, ein Buch „Die tapferen Zehntausend“ mit Steindrucken, die dem Text eingeordnet sind, dann Lithographien zu dem Märchen „Die Inseln Wak-Wak“, endlich ein Band, der Volkslieder, Tierfabeln und Märchen enthält und mit Federzeichnungen ausgestattet ist, die O. Bangemann in Holz geschnitten hat.

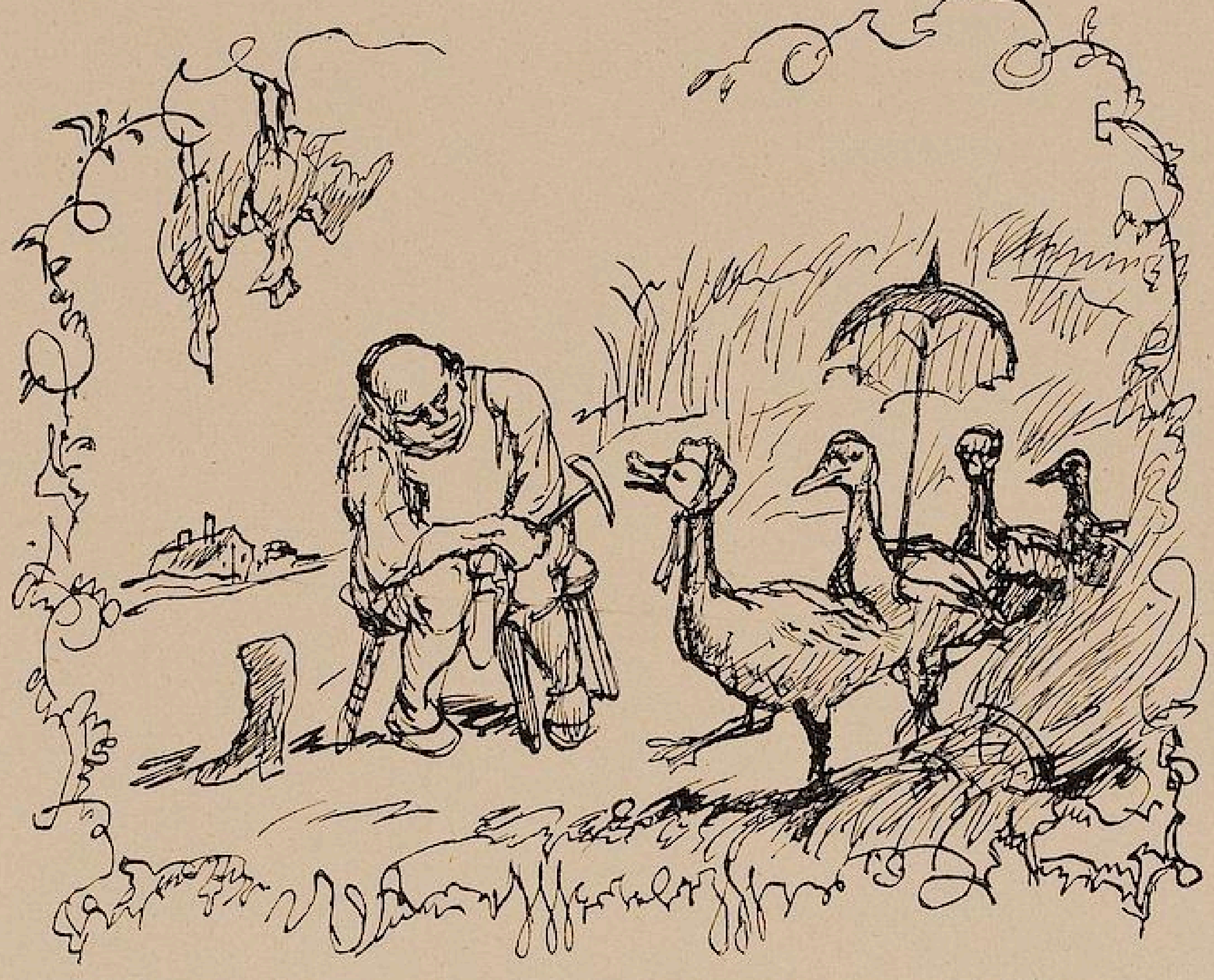
Jede dieser Publikationen ist ein Experiment, wenn auch ein mit besonnenem Geschmack unternommenes. Auf die klassischen Lösungen des fünfzehnten, sechzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts wird nicht zurückgegriffen. Der Zeichner, dessen Schöpfung unbeeinträchtigt herauszubringen die Hauptsorge ist, verlangt neue Formen. Slevogt hat schon viele Mittel erprobt, die Radierung, den

Publikums die Literatur und die Illustration bestimmt. Schlechtes und Gutes wird in wüstem Durcheinander herausgebracht und kritiklos angenommen. Zuchtlosigkeit in bezug auf das Inhaltliche und auf die Form betastet das Letzte und Höchste unseres geistigen Besitzes. Die Bedingungen der Harmonie sind selten gegeben: nämlich ein Verleger von sicherem Geschmack, ein gestaltungskräftiger Zeichner und ein Thema, das der Begabung gerade dieses Illustrators gemäß ist.

Es wäre seltsam, wenn das gesteigerte Bedürfnis nach Bilderzählung und Bilddichtung nicht einige deutsche Begabungen erwecken und fördern sollte. Hat es doch stets Maler in Deutschland gegeben, deren Talent im Staffeleibilde gleichsam nicht rein aufging und in Ermanglung einer anderen Ausdrucksform entartete. So veranlagten Malern mag die Buchillustration jene zweite Möglichkeit bieten, um so mehr, als das deutsche Buch in unseren Tagen, so gut wie traditionslos, vielen Versuchen und Wagnissen der Form und der Technik nach offen steht.

Im glücklichsten Falle stößt der modische Anspruch auf eine innere Neigung, wie in Slevogts Kunst. Das Schaffen dieses Meisters hat sich gegabelt. Der Illustrator stört den Maler nicht mehr. Seitdem Slevogt in Büchern und Blattfolgen seiner Phantasie die Zügel freigeben

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „TAPFEREN ZEHNTAUSEND“
LITHOGRAPHIE



MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „VOLKSLIEDERN, TIERFABELN UND MÄRCHEN“
NACH EINER FEDERZEICHNUNG, VON O. BANGEMANN IN HOLZ GESCHNITTEN

Steindruck und den Holzschnitt, um den freien und flüchtigen Zug seiner Zeichnung über den Druckprozeß herüberzuretten. Er war immer erfolgreich und stets unbefriedigt. Wieder und wieder hat er es anders versucht.

Der Steindruck paßt sich jeder Sehweise leicht an, ist das am wenigsten stilstrenge Druckverfahren, er nimmt Federzeichnung und Kreidezeichnung auf und übermittelt das ihm Anvertraute beinah unentstellt. Im Falle der Federzeichnung, die Slevogt zur Illustrierung der „Zehntausend“ gewählt hat, kommt der Strich in all seiner leichten Beweglichkeit, nicht aber in Schärfe und Präzision heraus. Die dem Maler Slevogt vertraute Kreidezeichnung aber, die er wundervoll verwendet zu schimmernden Wirkungen, steht immer ein wenig fremdartig bei dem harten Schwarz der Typenreihen. Die Einfügung der Kreidelithographien in

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „TAPFEREN ZEHNTAUSEND“
LITHOGRAPHIE

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „INSELN WAK-WAK". LITHOGRAPHIE

das Buch bleibt ein problematisches Unternehmen. Dieser Schwierigkeit eingedenk, bietet der Verlag eine Vorzugsausgabe von Wak-Wak ohne Text auf China an und vermeidet für die Hektor-Blätter die Buchform überhaupt. In der Tat übertreffen die losen Drucke auf empfindlich dünnem China an Zartheit und Reichtum des Tones die Textdrucke, obwohl der Verlag diesmal mit weit besserem Erfolg für die Buchausgabe gesorgt hat als im Falle des „Cellini."

Der Steindruck übertrifft an Dienstbarkeit und Nachgiebigkeit alle übrigen Druckverfahren und verhält sich zum Holzschnitt und Kupferstich wie Wachs zu Bronze und Marmor.

Die modische Neigung zum Holzschnitt ist oft feige Flucht vor der Freiheit, Sehnsucht nach Stil, die der Zeichner, aus Eigenem zu befriedigen außerstande, in einer beschränkenden und einengenden Technik sucht. Wenn aber unter Slevogts neuen Büchern auch eines mit Holzschnitten auftaucht, nämlich die „Volkslieder", so sind diese Holzschnitte keineswegs so zu erklären, schon deshalb nicht, weil sie gar keine Holzschnitte sind, oder doch nur drucktechnisch Holzschnitte, nicht aber stilgesetzlich. Der Titel sagt richtig und genau: Federzeichnungen, von O. Bangemann faksimilegetreu in Holz geschnitten.

Der Holzschnitt gehört nun einmal der Technik nach zum Buche, weil er mit dem Text zusammen gedruckt wird und namentlich bei hoher Auflage eine billige, bequeme und natürliche Herstellung ermöglicht. Der Form und Erscheinung nach fügt er sich den Lettern organisch an. Aber: leistet nicht die photomechanische Hochätzung ganz dasselbe? – Scharf geprüft, unterscheiden sich diese Holzschnitte von photomechanischen Ätzungen auf dreierlei Art. Einmal ist ihnen trotz der gewissenhaften Folgsamkeit Bangemanns die Eckigkeit und Markigkeit der Technik im Feinsten eigen geblieben, mehr spürbar als nachweisbar. Zweitens ist Bangemanns Arbeit nicht reine Faksimilieruug, da er überall wo ein halbdunkeler Tintenfleck oder ein matter Strich (wenn wenig Tinte noch in der Feder war) zu übertragen ist, die Form aus Eigenem interpretiert durch winzige Einschnitte auflichtet oder zersetzt, also mit „Tonschnitt" etwas bietet, was die mechanische Reproduktion nicht zu leisten vermag. Endlich gibt der elastische Holzstock die Druckfarbe anders an das Papier ab als die starre Zinkplatte.

Dieses Bilderbuch wäre nicht nur ein schöner Erfolg, sondern auch ein mustergültiges Beispiel innerhalb der anarchischen Stilverwirrung der gegenwärtigen Produktion, wenn nicht die Begabung

MAX SLEVOGT, LITHOGRAPHIE AUS DER MAPPE „HEKTOR"

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „INSELN WAK-WAK"
LITHOGRAPHIE

des Holzschneiders, diese Vereinigung von bescheidener Gewissenhaftigkeit mit virtuosenhafter Geschicklichkeit, zu außergewöhnlich wäre, als daß solches Verfahren regelmäßig und überall angewendet werden könnte. Welche Mühe hatte Menzel mit seinen Holzschneidern, und wie leicht hatten sie es — verhältnismäßig, da doch Menzel, mit Slevogt verglichen, „schnittgerecht" zeichnete?

Betrachtet man die Bildlichkeit der neuen Bücher ohne Rücksicht auf technische Subtilitäten, so heben sich die Steindrucke des Märchens Wak-Wack mit berauschendem Klang über das herzhafte Volkslied der Tierfabeln und über das helle

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „INSELN WAK-WAK"
LITHOGRAPHIE

heroische Tönen der Hektor-Blätter. Das Zaubermärchen aus dem Osten mit seiner Fülle und Üppigkeit, seinen Wendungen und Wandlungen, nach Aufhebung der Naturgesetze, bietet dem Zeichner die voll Lust ergriffene Gelegenheit, alle Pracht und Anmut der Leiblichkeit in verwegenem Exzentrik der Glieder zu entfalten. Mit seiner Sehnsucht zur zeitlichen und örtlichen Ferne ist Slevogt deutsch, wenn auch südlich klar und westlich bewegt. Alles ist Spiel und „Ironie" — in dem Sinne, den die deutschen Romantiker diesem Worte gegeben haben. Der letzte Ernst mangelt. Dies soll beileibe kein Vorwurf sein, nicht einmal ein Einwand. Mit dem letzten Ernst wären Homer und Xenophon nicht bildlich zu gestalten, höchstens archäologisch zu erläutern. Slevogt, in dem das Kind nicht gestorben ist, hat sich die Erinnerung bewahrt an knabenhafte Erregungen, in die ihn Abenteuer und Waffentaten versetzten. Aus den Hektor-Blättern klingen Fanfarenton und Schwertgeklirr zu uns, nicht aber ebenso deutlich Schmerzensschrei und Totenklage. Troja, Schiras und Indianerland sind diesem Meister nichts als Etappen zum Paradies der Erde, das abseits von unserer Notdurft und unserem Alltage, nach dem Arabervers, auf dem Rücken der Pferde liegt und in der Gesundheit des Leibes und an dem Busen des Weibes.

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION
AUS DEN „INSELN WAK-WAK"
LITHOGRAPHIE

MAX PECHSTEIN, KALTER NACHMITTAG

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

MAX PECHSTEINS BILDER

VON

KARL SCHEFFLER

Pechstein steht jetzt auf einer Höhe des Erfolges. Im Dezember wurden seine neuen Bilder im Kronprinzenpalais gezeigt und im selben Monat waren neue Aquarelle und Zeichnungen sowohl bei Ferdinand Möller wie auch in der Aquarellausstellung bei Paul Cassirer zu sehen. Zu gleicher Zeit haben die Mitglieder der freien Sezession den Künstler für zwei Jahre zu ihrem Präsidenten gemacht, mit weitgehenden Vollmachten für die nächsten Ausstellungen — was doch eine Art von Krönung auch seitens der Künstler ist.

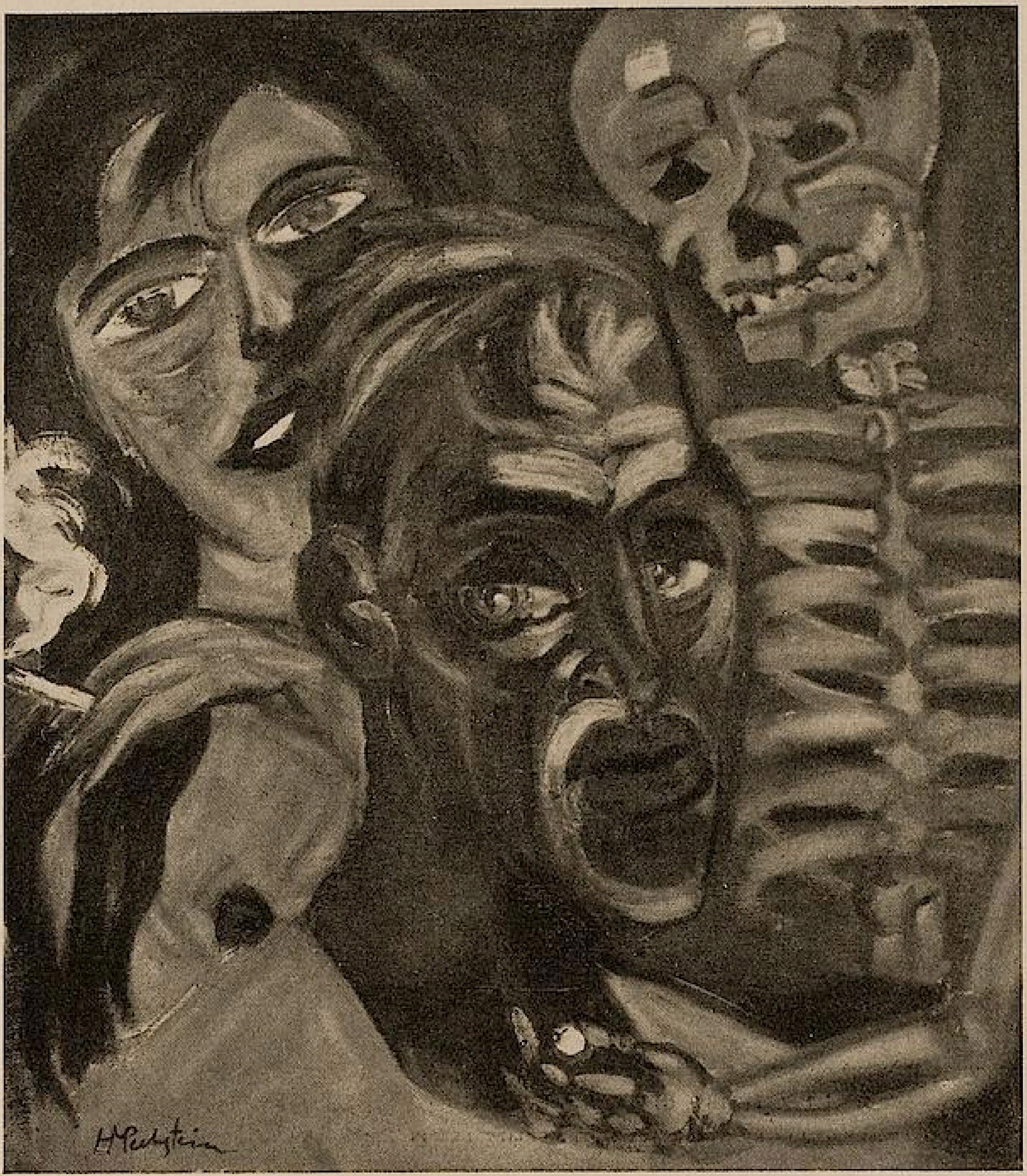
Pechstein steht jetzt auch, wie es scheint, auf einer Höhe des Könnens. Von Systematik und Methodik — einem sächsischen Erbteil — hat er sich mehr und mehr frei gemacht; er läßt nun von vielen der Stilisierungen, die der Expressionist sich selber schuldig zu sein glaubte. Es verflüchtigt sich der Südseeformalismus, unbefangener zeich-

MAX PECHSTEIN, GLITZERNDE SEE

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS FRITZ GURLITT BERLIN

net und malt der Künstler was er vor Augen hat. Man spürt, wie gern er zeichnet und malt; er tut es aber gern, weil er es gut kann, weil er ein Zeichner von vielen Graden und eine starke Malerbegabung ist. Unter den Künstlern seiner Generation und unter den Jüngeren gibt es wohl keinen, der Pechsteins natürlichen Sinn für das Konstruktive hat, der einen Körper, einen Arm, ein Bein so frei und richtig mit einer einzigen Linie umschreibt, der die Akzente der Komposition so plausibel setzt, dem es so leicht fällt, vor der Natur von der Natur zu abstrahieren und den lebendigen Eindruck formal und technisch zu übersetzen, der bildhafte Vorstellungen, mit einem Wort, so ungezwungen zu realisieren versteht. Es gibt intellektuellere, empfindsamere, kultiviertere Begabungen neben ihm, keine aber hat seine natürliche Gesundheit, keine hat seine Sinnlichkeit und natürliche Treffsicherheit. Er hat Genossen, die es mit dem Aufbau und der Durchorganisierung des Kunstwerks ernster nehmen, aber keinen, dem einige der Hauptelemente des Bildaufbaues so nahe zur Hand liegen.

Im Orchester der neuen deutschen Kunst ist Pechsteins Talent die Trompete. Er schmettert Kraftstellen so heraus, daß man sie nicht überhören kann; seiner Malerei ist eine Wirkungskraft eigen, der man sich nicht zu entziehen vermag. Wäre er Dramatiker, so würde man ihm einen starken Sinn für Theaterwirkungen nachsagen. Den hat er aber nicht, weil er lauten Erfolg um jeden Preis erstrebt; es liegt in seiner Natur, er denkt und empfindet affekthaft, ohne jedoch den sensationellen Stoff, den überraschenden Gehalt oder das Phänomen nötig zu haben. Was in seinen Bildern wirkt, ist eine geradezu stier-

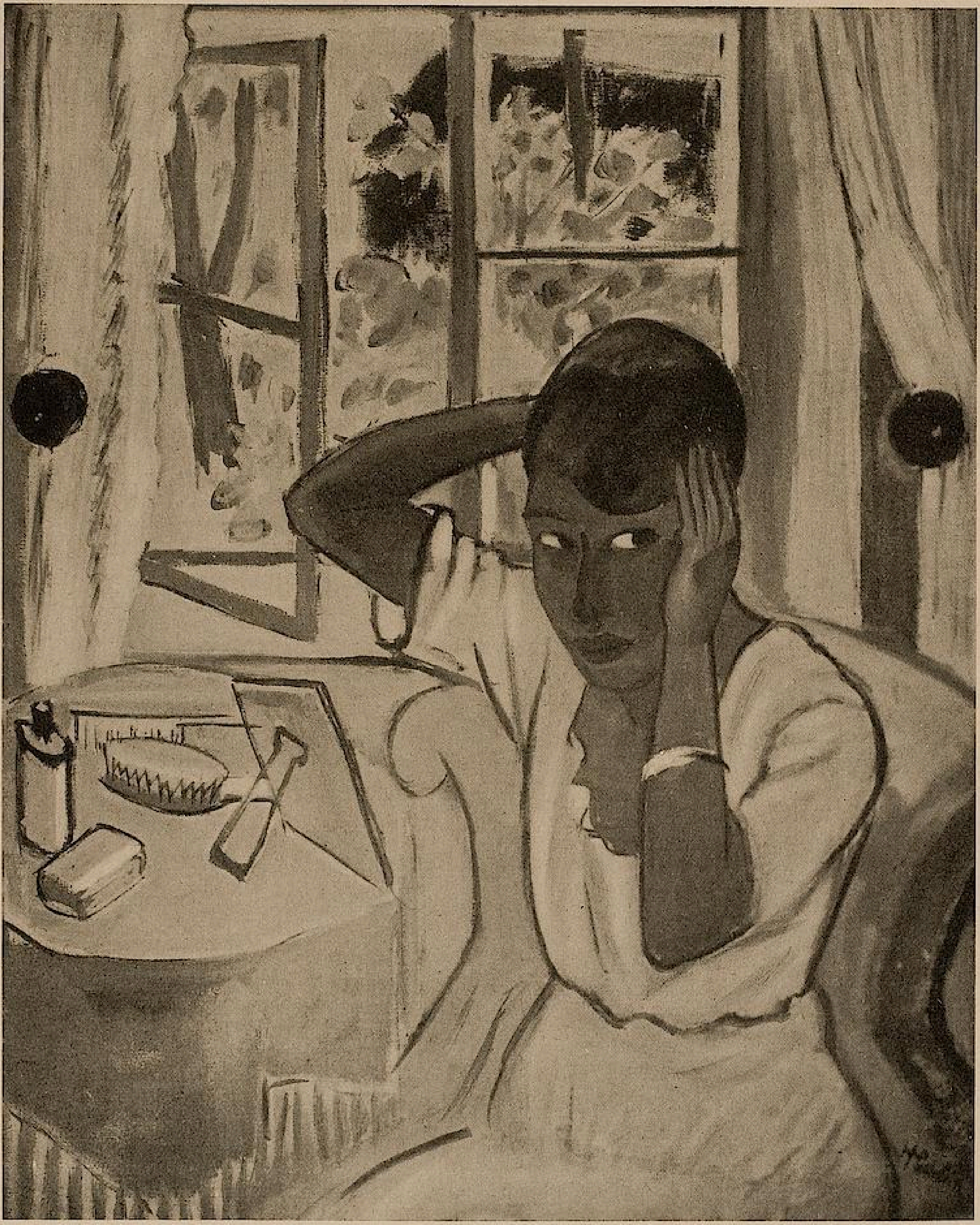


MAX PECHSTEIN, SELBSTBILDNIS MIT TOD

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

Um so mehr, als man der Malerei Pechsteins unschwer auf den Grund sehen kann. Diese Kunst ist ehrlich, es gibt in ihr nicht Täuschungsversuche; aber sie ist auch nicht eben tief. Man ergründet sie bald. Es kostet nicht große Anstrengung — und gewährt doch Befriedigung — zu erkennen, wie in einem Meerbild mit Badenden, zum Beispiel, die liegenden und stehenden Gestalten, die Strandlinien und Wellenformen ein harmonisches System von Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen bilden, wie das Gesetz des Parallelismus gehandhabt ist, und wie hier ein Violet (die Körper), ein Blau (das Meer), ein Gelb (der Strand) und ein verbindendes Grün (der Himmel) flächig nebeneinander gesetzt sind, so daß ein laut klingender Akkord entsteht, oder wie dort ein Grün (das Meer), ein Weiß (die Brandungswellen) und ein Braun (die Körper) zum harmonischen Klingen gebracht worden sind. Der Betrachter hat ein dreifaches Vergnügen: das an der dargestellten Natur, das an dem Klanghaften der Komposition und Farbenorganisation, und obendrein das an der eigenen Einsicht in das Triebwerk dieser Kunst. Darum wirken Pechsteins Bilder so stark in Ausstellungen, das heißt im Augenblick. Weniger stark wirken sie freilich auf die Dauer, in Sammlungen etwa, wo es gilt, ständig mit ihnen zu leben. Sie wirken am stärksten beim ersten Sehen, um so mehr, als der Künstler, indem er wenige starke Kontraste setzt, die Fläche mit sicherem Gefühl für Hauptakzente aufteilt, und die Erscheinung mit fester

mäßige Sinnlichkeit, eine gesunde, natürliche, eine gar nicht lüsterne Sinnlichkeit, die sich in der Freiluft der Sommernatur auslebt, etwas Erdhaftes hat und alle Erscheinungen, nicht nur den nackten Körper, umfängt. Von ihr geht die Fülle aus, die den Betrachter mit Wärme erfüllt. Und weiterhin wirkt es stark, daß dieser sinnlichen Kraft eine heitere Gefälligkeit gesellt ist. Pechsteins Malerei ist robust und vermeidet keineswegs das Brutale; aber sie macht sich zugleich angenehm und schmeichelt sich ein. Sie läßt an einen Meister des Ring- oder Boxkampfes denken, der Athlet und Tänzer in einem ist. Und diese Mischung von Derbheit und Gefälligkeit erweist sich nun als unwiderstehlich in breiteren Kreisen des deutschen Kunstpublikums.



MAX PECHSTEIN, AM MORGEN

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

MAX PECHSTEIN, VOR DEM WETTER

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

Hand stilisiert, selten noch die Natur aus dem Auge verliert. Er rechnet vorher die Architektur des Bildes aus und wählt von vornherein seine Palette; dennoch scheint er nur zu improvisieren. Auch in den neuen Bildern ist die Wirkung wieder sehr dekorativ, doch merkt man deutlich, wie die Bilder vor der Natur konzipiert und im wesentlichen fertig gemalt sind. Wie von selbst ist die Luft des Meeres und der Felder mit gemalt, die Erscheinungen haben die ihnen eigene Atmosphäre, es ist überall auch Wetterstimmung.

Blöde ist Pechstein nicht. Er packt derb zu und reißt aus der Natur die Wirkung heraus; immer aber tut er es mit einer gefälligen Geste. Er tut es sogar mit jener Koketterie, wie sie der Sicherheit leicht eigen wird. Wie er den Ausschnitt nimmt, die Farben in großen Massen einander gegenüberstellt, wie er hell und dunkel fanfarenartig aufeinander wirken läßt, wie er den Raum fühlt, Strandlinien und Wolkenformen zeichnet, wie er auf dem hellen Strandton die grünen Grasbüschel ornamental verteilt und die menschliche Gestalt entweder im Vordergrund beherrschend hinlagert oder sie nur im Hintergrund als raumschaffenden Akzent benutzt: immer hat man dieselbe Mischung von Kraft und Gefälligkeit, dieselbe künstlerische Wirkungsabsicht vor Augen. Es hingen im Kronprinzenpalais ein paar ältere Frühlingslandschaften und ein Mädchenkopf mit buntem Turban: das ist mit einer Bravour gemacht, die des Guten fast zu viel tut; die Malerei schmettert einem nur so entgegen! Die Trompete!

Die Arbeitsweise ist bezeichnend. In jedem Jahr entstehen in den Sommermonaten viele Aquarelle — um nur erst der Bestürzung, der Eindrucksfülle Herr zu werden —, und dann viele Bilder. Alle

MAX PECHSTEIN SEEGANG

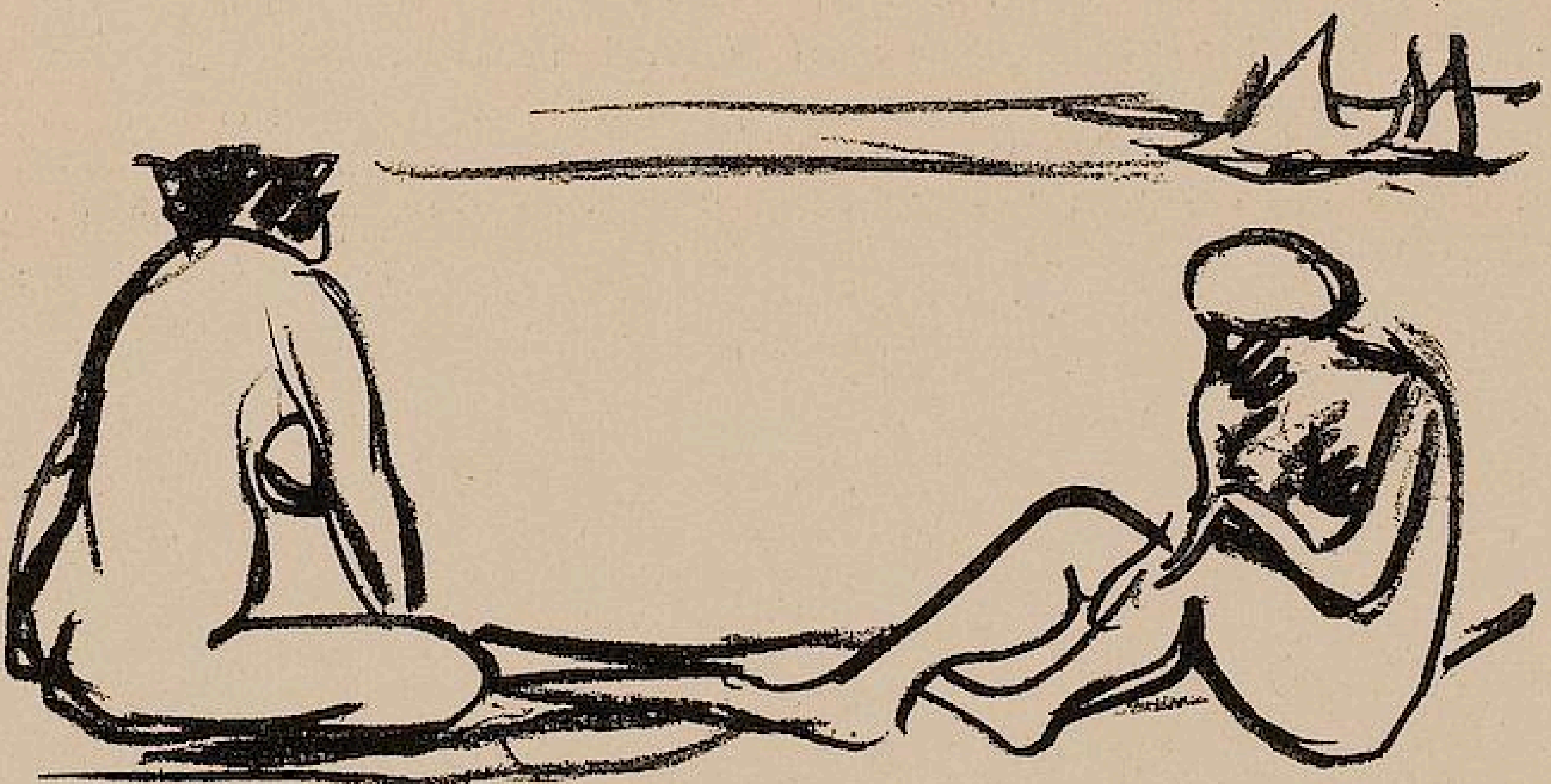
MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

gleichen Formates ohne viel Differenzierung; das Format fügt sich nicht dem Motiv, dieses muß sich vielmehr dem vorbestimmten Format fügen. Tag für Tag läßt Pechstein sich die Sonne auf dem Rücken zünden, arbeitet, wie es nur ein Mensch mit dieser festen Gesundheit vermag und konzentriert sich, wie es nur das Talent, das aus jedem einen Besessenen macht, fertig bringt. Aber jedes Bild muß gleich oder doch bald gelingen. Was Pechstein nicht im Sturm erobert, das gewinnt er nicht. Tagelang, wochenlang an einem Bild bauen, immer wieder daran ändern, daran bessern, es unaufhörlich vervollkommnen — das ist nicht seine Sache. Er ist ein Künstler des ersten Wurfs. Man darf sagen: in dieser Art zu arbeiten reift Pechstein von Jahr zu Jahr aus; die einzelnen Bilder aber reifen über einen gewissen Punkt hinaus nicht aus. Seine stürmische Art verhindert es.

Im Kronprinzenpalais waren ein paar gute Vergleichsobjekte zur Hand. In einem Nebensaal hängt eine Landschaft von Gauguin. Dieser Maler war nicht eben ein Held. Van Gogh, dem feindseligen Freund gegenüber, wirkt er immer etwas formalistisch. Und van Gogh wiederum wirkt doch in all seiner pikant struppigen Empfindsamkeit distanziert im Verhältnis zu großen Meistern wie Cézanne oder Manet. Verglich man aber Gauguins Landschaft mit Pechsteins Bildern, so wirkte sie diesen gegenüber wohl leiser, aber auch edler und sonorer. Sein Werk erschien strenger abgewogen, langsamer, organischer gereift und wie erfüllt von einem Nachklang der ganzen französischen Kunst. Auch Pechstein genießt die Ernte vieler Meister, aber er ist trotzdem nicht in dieser Weise erfüllt von gelebter, instinktiver Tradition. Obwohl Gauguins Arbeiten von Cézanne mit einem gewissen Recht als „Chinoi-

serien“ bezeichnet wurden, ist ein Abglanz des Klassischen darin, der den Bildern Pechsteins fehlt. Wenn man dann in den Raum ging, wo einige Bilder von Matisse hängen, wurde es noch mehr offenbar. Die Bilder Matisses sind Blüten französischer Malkultur. Gewiß, etwas treibhausmäßig und etwas geschlechtslos, aber auch sehr vornehm und edel, ganz und gar Produkte einer alten, nie unterbrochenen Überlieferung. Zwischen dieser quintessenzhaften Malerei Matisses, die aufs sorgfältigste im Atelier gepflegt wird und der Freiluftmalerei Pechsteins, die wie mit aufgestreiften Hemdärmeln entstanden ist, liegt eine Welt. Was Pechstein zumeist fehlt, das ist Kultur — das Wort nicht verstanden als Kritik, artistische Verfeinerung und Dünnblütigkeit, sondern als Weisheit in der Veredlung der Kunstmittel, als Geschmack im höchsten, im produktiven Sinne, als ererbte Geistigkeit, als etwas Organisches und Wurzelhaftes. Bis zu gewissen Graden ist dieser Nachteil der ganzen neueren deutschen Kunst eigen, soweit es sich nicht um die Werke unserer Meister handelt; Pechstein aber scheint den Mangel zu unterstreichen. Von solcher Gedanken Blässe ist seine Malerei nicht angekränkelt. Seine Bilder sind Arbeiten eines hellen jungen Barbaren, der sich verwundert auf eroberten alten Kulturstätten umsieht; seine Kunst ist gesund und mutig und freudig; sie enthält sozusagen viele rote Blutkörperchen, aber sie ist weder apollinisch noch faustisch.

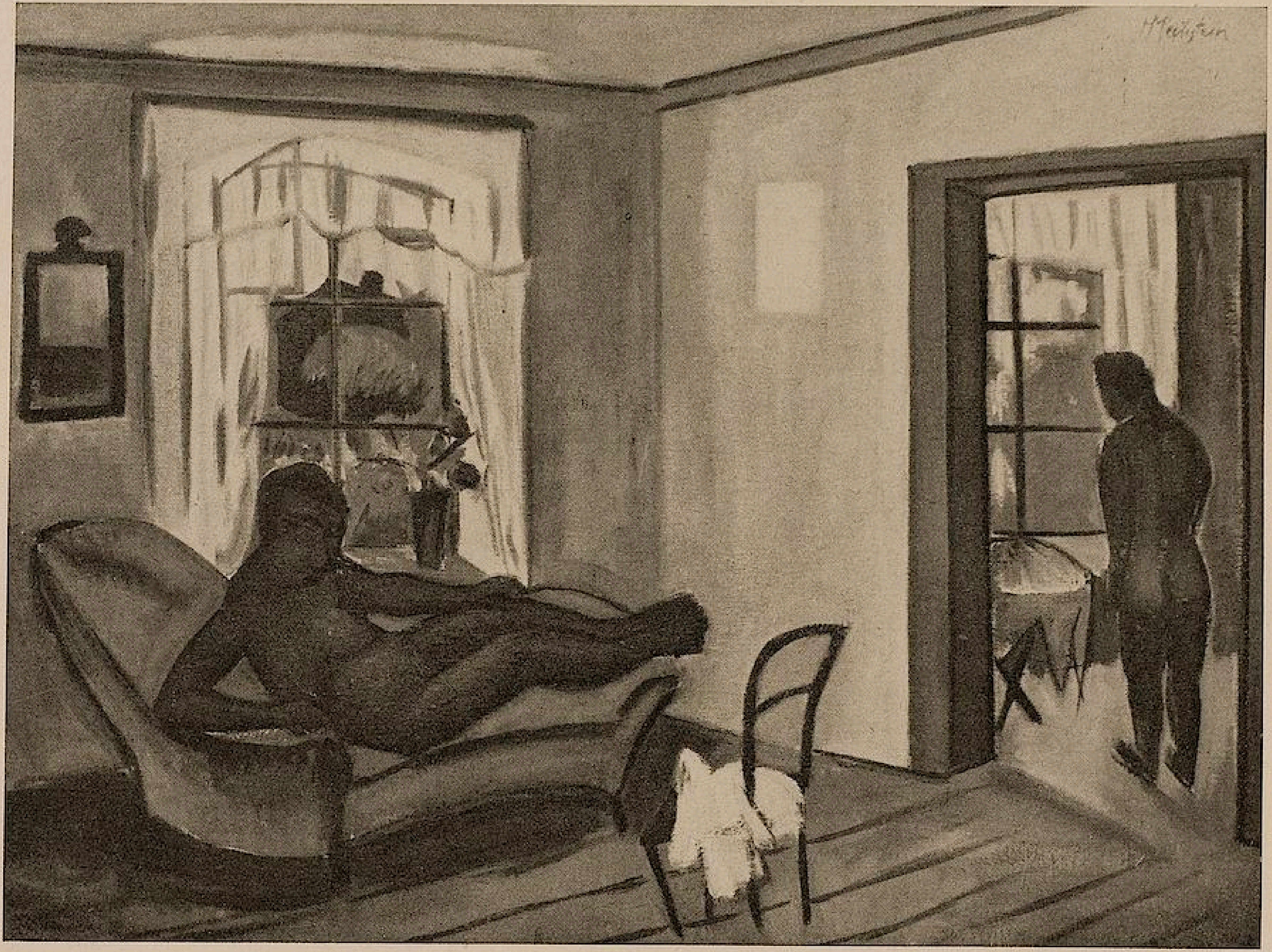
Das sind die „Aber“, die man wie von selbst dem spontanen Ja, das der Anblick der neuen Bilder Pechsteins auslöst, folgen läßt. Am Ende nimmt man doch mit dem Ausruf Abschied: welch ein Talent! wie reich und kühn, wie glücklich begrenzt, wie moralisch sozusagen in seiner demokratischen Derbheit! Wie ist es in seiner Wirkungssucht so ganz ohne Großmäuligkeit und Albernheit! Noch immer nicht ganz ohne Doktrinarismus — die gemalten Sonnen mit den stilisierten Strahlen beweisen es —, noch immer nicht ganz frei von der Undifferenziertheit der Gußmannschule, in mancher Beziehung mit Leistikow verwandt, von Matisse nicht unbeeinflußt, vielen Einflüssen seiner Umgebung ausgesetzt, ohne Corinth und Trübner nicht wohl denkbar; aber doch im wesentlichen selbständig und immer voller Natur und Gesundheit. Und Gesundheit kann ja, wenn sie sich so frei in Gestaltungskraft umsetzt, etwas Geniales haben. Sehr deutsch, in den Vorzügen und in dem was fehlt, eigenartig, ohne daß man von ungewöhnlicher Originalität sprechen dürfte, und freigeworden von den Fesseln eines epigonischen, akademischen Radikalismus aus eigener Kraft und durch persönliches Temperament. So steht dieses Talent mutig und unternehmend in einer schwankenden Zeit da, mehr Maler als Künstler, wenn man versteht, was mit diesen Worten unterschieden werden soll, dafür aber auch jenseits vieler der alten Erbübel deutscher Kunst. Auch in ihm hat die Begabung für Malerei gelernt, mit dem Natureindruck und mit dem natürlichen Handwerkszeug des Malers auszukommen.



MAX PECHSTEIN, ZEICHNUNG

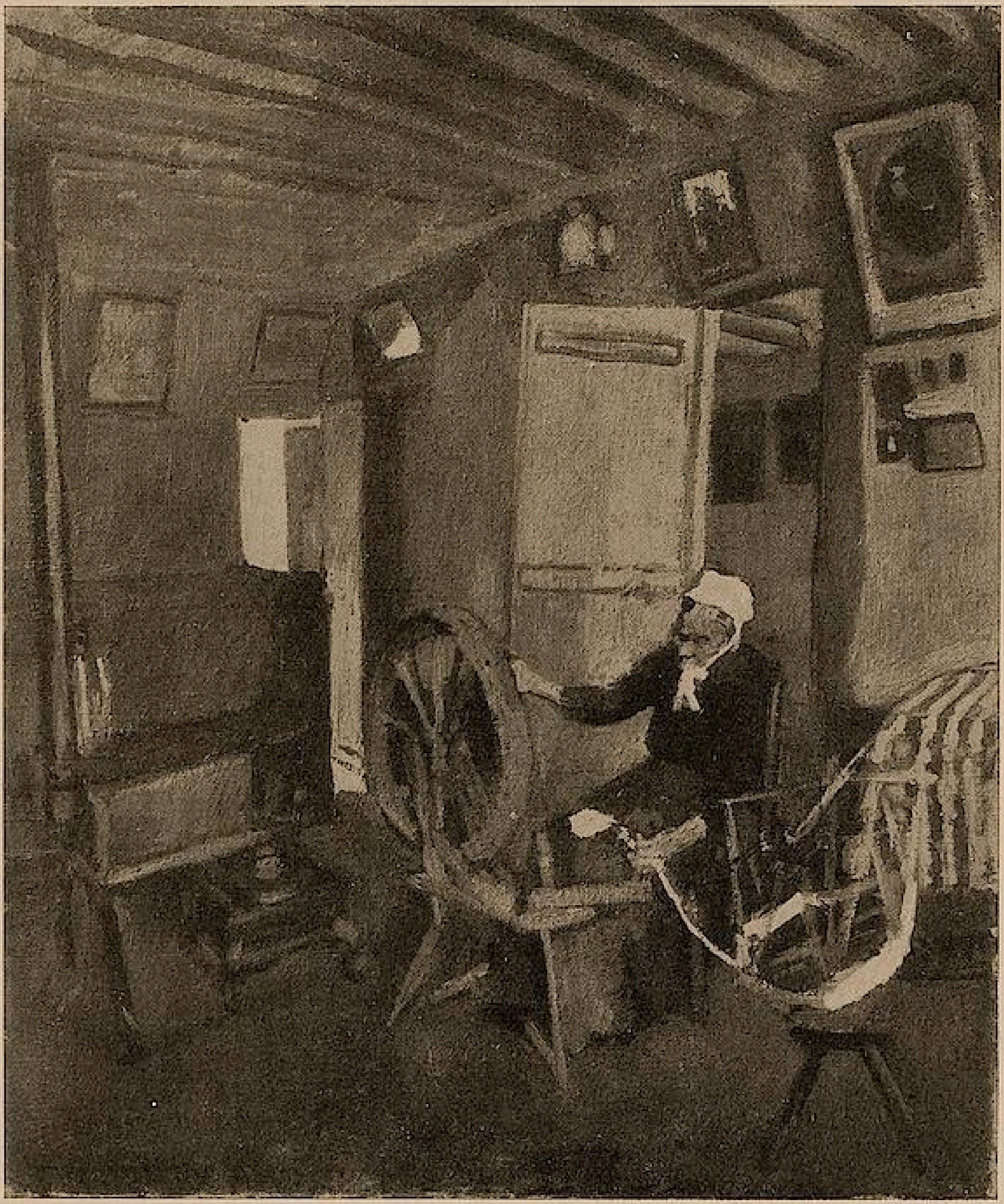
MAX PECHSTEIN, ALTE BRÜCKE

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN



MAX PECHSTEIN, FRÜHER MORGEN

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS FRITZ GURLITT BERLIN



HENRI MATISSE, DIE SPINNERIN

AUS DER WERKSTATT HENRI MATISSES

VON

HANS PURRMANN

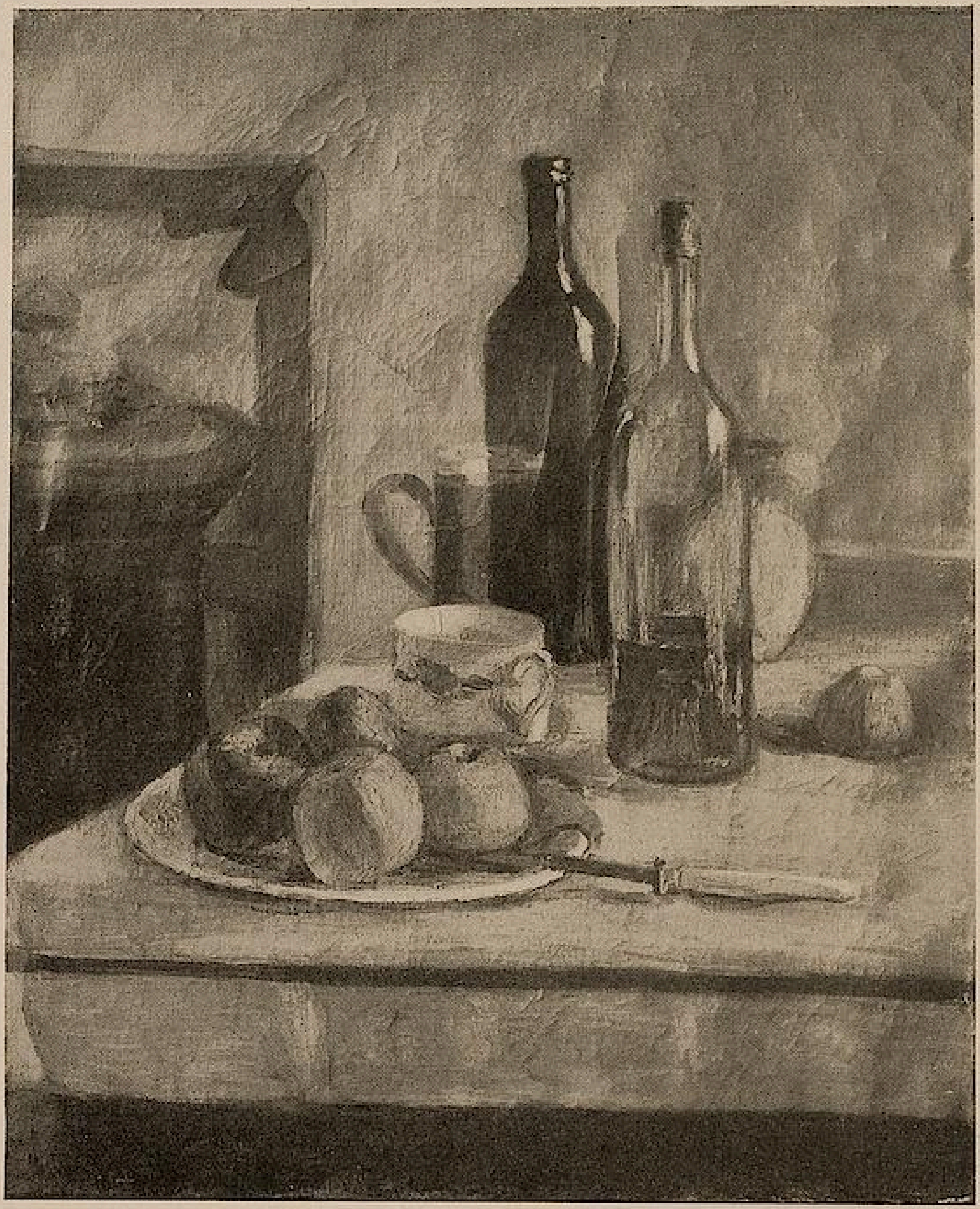
Eine Manetausstellung im Herbstsalon 1905 lockte mich nach Paris. Auch ging der Ruf von Levy, Bondy, Weißgerber und ein paar anderen Malerfreunden aus, die bereits fest in Paris saßen. Die französische Sprache klang meinem Ohr nur wie ein Geräusch; es war mir lange Zeit unmöglich ein Wort herauszuhören. Weißgerber und Levy zeigten mir, außer ihrer Gründung des Café du Dôme, auch das übrige Paris, führten mich in dem „Herbstsalon" vor Simon, Blanche, den uns von Deutschland her bekannten Malern, aber auch vor ein Urwaldbild von Henri Rousseau, vor eine Wand mit Renoirs, deren Rosafarbe sogleich scharfe

Anmerkung der Redaktion: Wir veröffentlichen diese Betrachtungen und Erinnerungen des Berliner Künstlers, der Matisse einst nahe stand, gelegentlich der guten, mühevoll zusammengebrachten Ausstellung, die im November und Dezember in der Galerie A. Flechtheim stattfand.

der später von Cézanne so viele Anregungen nahm, behandelte diesen Künstler in laut geführten Reden, mit innerer Wut und krasser Mißdeutung.

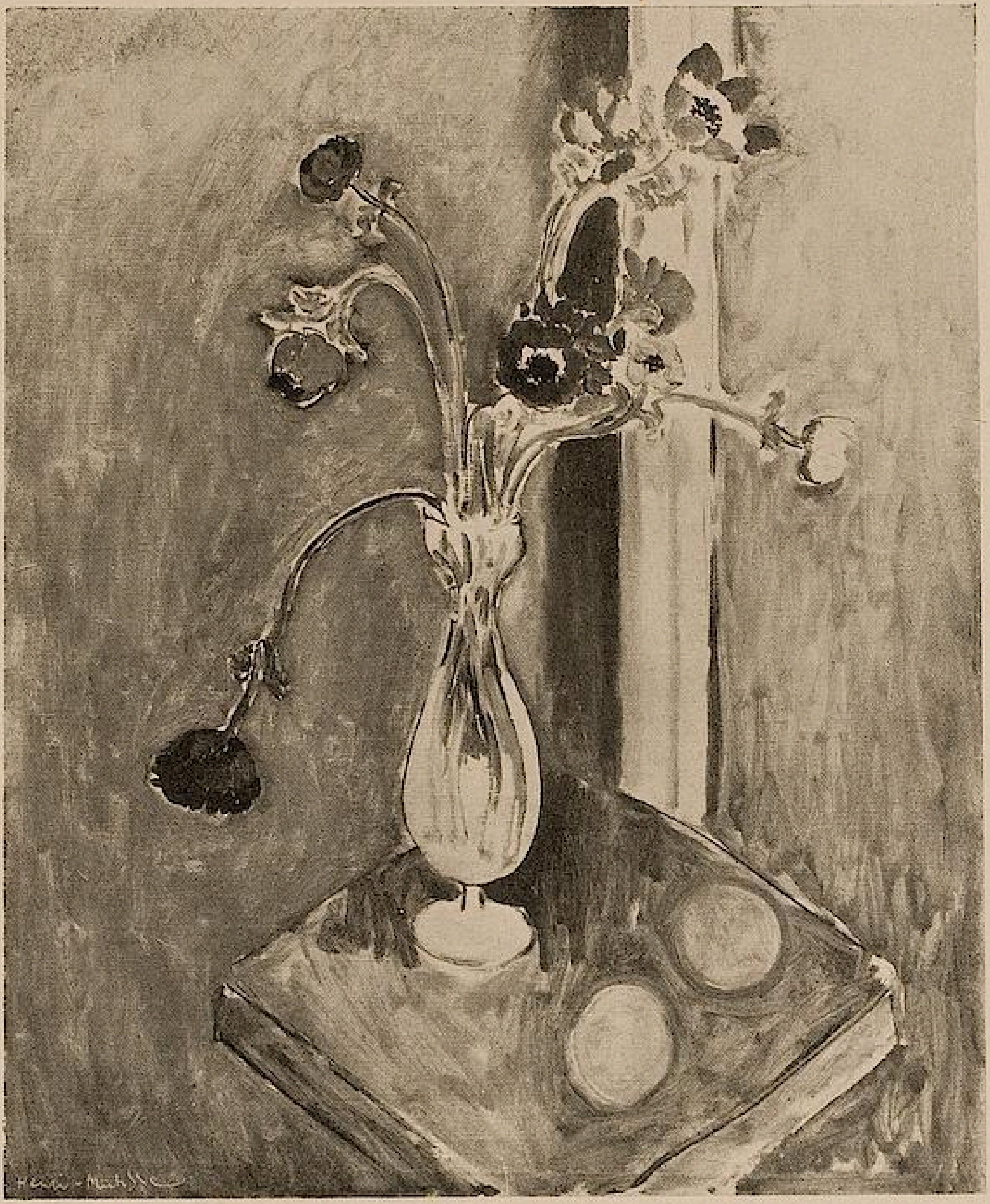
Bald konnte ich den „Salon" allein aufsuchen. Und jeder Besuch brachte mich in einen ständigen Widerstreit. Begeisterte ich mich an Manet, so konnte ich die „Dame mit Fächer" nicht schön finden; und umgekehrt, möchte ich fast sagen, gefiel mir Manet nicht. Aber der Vorgang wurde mir nicht klar, ich vergaß wieder. Bald darauf wurde ich in einem Café mit einem amerikanischen Maler (Sterne) bekannt. Unsere Ansichten über Malerei waren ähnlich, und so kam es, daß er mir die Sammlung eines Freundes zeigte. Befangen und neugierig ging ich mit in ein Atelier, dessen Wände behängt waren mit Bildern von Picasso — der mir durch Uhde bereits bekannt geworden war —, von Cézanne, Renoir, Valloton; und da war auch jene „Dame mit Fächer". Ich war wie vor den Kopf geschlagen; wie konnte ein Sammler diese Bilder aufnehmen! Geld dafür ausgeben! Erst jetzt erwachte ich. Es erregte Aufmerksamkeit, daß ich mich so lange mit dem Bild beschäftigte; und so ergab es sich, daß ich mit dem Maler zusammengeführt wurde: es war Matisse. Er machte Eindruck auf mich und es begann eine lange Freundschaft.

Zu dieser Zeit malte ich wenig, besuchte viel die Museen und zeichnete Abendakte. Was ich sah, warf mich fast um, es versetzte mich mehr in ein Decouragement, als daß es mich produktiv machte. Der vorhin erwähnte Sammler hieß Stein. Dessen Bruder begann damals fast ausschließlich Bilder von Matisse zu sammeln. Seine überaus geist-



HENRI MATISSE, STILLEBEN

Diskussionen herausforderte und vor eine Wand mit Cézannes; zuletzt führte man mich zu dem stärksten Effekt, in einen kleinen Saal, wo ich mich sicher kaputt lachen würde. Dort hatte man zum ersten Mal jener Gruppe von Malern Platz gegeben, der später die Bezeichnung „les Fauves" beigelegt wurde. In einer Ecke hing ein Bild, eine Dame mit Fächer darstellend, und nebenan noch ein kleines Bildchen, ein Fenster, das divisioniert gemalt war. Vor der „Dame mit Fächer" frappierte mich das energische Gegeneinanderstellen von Linien — die Farbe weniger; und auch das „Fenster" gefiel mir sehr: statt zu lachen stritten wir. Die Abende im „Dôme" wurden mit mächtigen Reden ausgefüllt. Weisgerber, zum Beispiel,



HENRI MATISSE, BLUMEN

IM BESITZ DES KÜNSTLERS. PHOTOGRAPHIE: BERNHEIM-JEUNE

heit feststellen zu können, fand aber eine gewisse Stärke darin und versah sie, je nachdem er Gefallen daran fand, mit Nummern, ließ mir sein Interesse aussprechen, bemerkte, daß er die Arbeiten etwas beengt finde und daß er glaube, mir zu größerer Freiheit, zu einem Sichgehen-lassen verhelfen zu können. Frau Stein lud mich dann ein, mit ihr zu arbeiten. Und dabei entstand der Plan, einige Künstler, die ihre Arbeiten schon zu Matisse gebracht hatten, zusammenzubringen und ein Atelier zu eröffnen. Unter den Deutschen fand ich nur Moll und seine Frau. Dem „Dôme" wurde ich in dieser Zeit fremd, war sogar unfreundlichen Reden ausgesetzt. Als das Atelier aber berühmt wurde, stellten die Dômeleute die Verbindung wieder her, und einige von ihnen kamen sogar zur Mitarbeit.

reiche Frau malte selbst, und Matisse fand bei ihr für alle seine künstlerischen Sorgen und Stimmungen eine höchst bemerkenswerte Einstellung. Oft war ich bei den Unterhaltungen zugegen, besuchte das Atelier von Matisse, warb seiner Kunst Freunde, hatte aber nicht den Mut, mich selbst mit meiner Arbeit zu zeigen. Darum ersann man ein kleines Attentat. Stein klopfte an einem sehr frühen Vormittag an mein Atelier, das mir zugleich als Wohnung diente. Im Hemd, vollkommen entwaffnet, mußte ich Stein eintreten lassen, der, ohne viel Worte zu machen, meine Zeichnungen von der Wand nahm und sie später dann seiner Frau und Matisse zeigte. Dieser soll die Zeichnungen lange betrachtet haben, ohne eine Schön-

Das Atelier.

Schüler, die ins Atelier kamen und glaubten, hier würde man „Matisses" nachmachen oder eine wild moderne Kunst erlernen können, mußten enttäuscht sein; ein Programm gab es nicht. Gewiß, es kamen Leute, die von Matisses Bildern impressioniert waren, ihre Richtung verloren hatten, die vielleicht eine korrekte Zeichnung aufgegeben und mit großen Massen und durch die Opposition zu malen versucht hatten; aber in der Schule haben die meisten sich nicht lange in dieser Richtung verloren und Matisse hat ihnen geduldig geholfen, sich herauszufinden. Ja, für gewöhnlich lag es in seinem Bestreben, bei jedem Schüler einen falschen Schein oder eine Manier wegzuräumen, er entkleidete gleichsam die Arbeiten bis zur Nacktheit und hielt Muste-

rung, ob er eine persönliche Art entdecken könne. Diese dann herauszubilden und zu fördern, gab er sich große Mühe. Matisse redete in einer für uns wunderlichen Art dem Betreffenden zu, man müsse mit dem Konventionellen beginnen, interessant anzufangen, sei ein Unding, das Interessante entstehe auf dem Wege vom Konventionellen. „Sie begehen keinen Selbstmord, wenn Sie mehr auf die Natur zurückgreifen, ein Ebenbild zu geben versuchen, man muß sich zuerst der Natur unterwerfen, Sie können dann zurückgreifen, die Natur motivieren, vielleicht auch schöner machen! Aber erst müssen Sie gleichsam gehen können, ehe Sie auf das Seil steigen. Gewiß, ich glaube Ihnen sagen zu können, ob Sie auf dem Seil sind, oder ob Sie unten liegen, aber ich sehe darinnen keinen Nutzen für Sie, suchen Sie die Kontrolle selbst in die Hand zu bekommen." Oder Matisse tritt vor die Arbeit eines anderen Schülers: „Oh, glauben Sie nicht, mich erschrecken zu können, ich fürchte mich nicht, vielleicht gelingt es Ihnen bei einem Naiveren. Aber was für eine Befriedigung gibt es Ihnen?" Matisse nahm jede Arbeit, auch die des scheinbar unbegabtesten Schüler ernst, er überlegte, wie vor seiner eigenen Arbeit, was not tue, welche Richtung einzuschlagen sei, und äußerte nur, sich auf den geistigen Standpunkt des Schülers stellend, was die Arbeit ihm zu sagen eingab.

Vielleicht hatte Matisse nur eine Schwäche: fand er eine Arbeit hübsch in den Farben, so unterlag er dem Charme und konnte kaum aufhören, seinen Beifall auszudrücken. Das Atelier blieb nur wenige Jahre offen, es überfüllte sich schrecklich und Matisse ermüdete; doch würde es sich lohnen, den Erfolg an der großen Zahl der Leute zu beobachten, die aus fast allen Ländern kamen, und heute bemerkenswerte Maler geworden sind. Einmal begegnete ich mit Matisse einem ungarischen Maler, der Matisse brutal imitierte, und auf Ausstellungen erfolgreich war. „Oh, sagte Matisse, wenn der nur in mein Atelier käme, was wollte ich mir für Mühe geben, ihn auf sich selbst zu bringen, vielleicht hat er doch mehr als diesen Unsinn zu sagen!"

Doch Matisse hatte nichts Lehrmeisterhaftes an sich, er blieb fast immer wie ein Mitschüler, und es waren wenig einsichtige Leute, die ihm das Aussehen eines deutschen Oberlehrers andichteten und behaupteten, in seinen Bildern herrsche mehr die Überlegung, der Kopf, als eine natürliche schöpferische Begabung. Vielleicht war man leicht dazu verführt, das zu glauben, weil man Matisse stets bestrebt sah, seine Bilder zu analysieren. Aber wer näher beobachtete, welche Aufregung, welche Sorge, leidenschaftliche Hingerissenheit und gefühlsmäßige Gebundenheit ihn in seine Arbeit verwickelte, der konnte seine Worte mehr als die Hülle betrachten, die er seinem Geiste umlegte. Ich habe in seiner Arbeit immer mehr gesehen, und als Deutscher war ich geblendet, daß es möglich war, so viel mit Worten auszudrücken, was die Malerei selbst anging, ohne in ein fruchtloses Ästhetisieren zu verfallen. Die Ordnung, die Matisse bestrebt war in dieses Chaos zu bringen, imponierte mir, aber ich fand doch immer, daß ihm der Instinkt das Maß für sein Schaffen gab, das an sich noch mysteriös genug blieb.

„Ich habe mich gezwungen, meine Persönlichkeit zu entwickeln, auf meinen Instinkt rechnend, indem ich mir, als ich mit meiner Arbeit nicht mehr weiterkam, auf das Prinzip zurückgreifend, sagte: »Ich habe Leinwand und Farben und habe mich mit größter Reinheit auszudrücken, ganz summarisch, indem ich vier oder fünf Farbflecke hinsetze und ein paar Linien ziehe, die einen plastischen Ausdruck ergeben müssen«."

Als er einmal ein Stilleben neu aufbaute, das er malen wollte, sagte er, was ihn verdrießlich mache sei, daß er nicht wisse, was für eine Palette er nehmen solle, ob Kadmiumgelb oder den viel bescheideneren Oker, er könne dieses Stilleben mit drei oder auch sechs Farben malen, doch müsse er schon von Anfang an wählen. Früher habe er in seinem Kasten nach Farben gesucht, die ihm richtig schienen, im Verhältnis zu dem, was er wiedergeben wollte; jetzt aber bestimme er vorher seine Palette und finde so die Gleichungen, die das Leben eines Bildes ausmachen. Matisse deutete dabei auf ein Haus: „Sehen Sie die Farbe des Sockels, der Gesimse, der Wand und der Läden, das bildet eine Einheit, eine ebensolche Einheit, wie ein Bild sie braucht. Früher ging ich jeden Tag mit einer neuen Farbidee an eine und dieselbe Arbeit. Das hat mir aber viele verzweifelte Stunden bereitet."

Matisse hielt darauf, eine Formel zu finden, die er womöglich nicht überschreiten wollte, er war ständig davon präokkupiert, daß alles bei seiner

HENRI MATISSE, LANDSCHAFT

PHOTOGRAPHIE: BERNHEIM-JEUNE

ursprünglichen Konzeption bleibe, um eine vollkommene Vision des Ganzen zu geben! „Ein Bild gleicht einem Kartenspiel, man muß vom ersten Anfang an rechnen mit dem, was man am Ende haben will, alles muß von vornherein dargestellt und immer in sich fertig sein!" Einmal malte er ein großes Bild, „La musique", er wechselte die Gliedmaßen der vier dargestellten Gestalten und handhabte das Ganze wie eine einzige Figur mit acht Beinen und acht Armen. Verrückte er nur eine Linie an einem Arm, so geriet das Ganze in Unordnung und das Gleichgewicht mußte wieder auf einer anderen Stelle hergestellt werden. Aber Matisse klagte mir dabei: „Sehen Sie den großen grünen Hügel, auf dem die Figuren sitzen, wie gerne wollte ich Blumen hineinmalen, aber ich kann diese nicht unterbringen, sie treten nicht in meinen Geist ein, die Rechnung würde nicht stimmen, ich muß betrübt verzichten!" Der Maler Bonnard kam in das Atelier und fragte: „Warum streichen Sie so die Personen mit einer Farbe an, warum kommen Sie nicht der Realität näher?" Matisse erwiderte: „Ich weiß, daß der Himmel einen blauen Reflex auf die Körper wirft, ebenso die Wiese einen grünen, ich müßte Licht und Schatten setzen, aber was soll die furchtbare Komplikation? Es nützt meinem Bilde nichts und stört meine Ausdrucksmöglichkeit." Ich konnte Zeuge sein, wie schwer ihm schon allein war die drei Farben, aus denen das Bild bestand, „plein" zu bekommen! Aber doch, einmal lag das Bild auf der Erde, Matisse warf einen Blick darauf und vor Angst lief er davon, das Primitive hatte ihm selbst Furcht gemacht.

Vielleicht waren überhaupt Kunstliebhaber abgestoßen von der Verschiedenartigkeit seiner Bilder, die ja tatsächlich in allen Epochen grundverschiedene Bildkonzeptionen aufweisen. Einmal ist er müde der Farbe, malt nur im Ton, einmal divissioniert er die Farbe, das andere Mal malt er mit Reflexen, ohne Licht und Schatten, dann das Gegenteil. Aber auch Cézanne ist nicht in seinem Leben gleich geblieben, er malt die Jugendwerke mit großen Massen von Hell und Dunkel und die letzten Werke nur auf Farbmodulationen. Matisse denkt, wie ein Künstler, er vergißt beim Betrachten eines Bildes die Darstellung, das für ihn vor allem Interessante ist das erzielte Sentiment, das der Harmonie der Linien, der Farbe und der Komposition, er sieht das Spiel der Mittel. Vor dem Bilde des Bruders von Dürer in München, zum Beispiel, stand ich mit Matisse. Er fand, daß es eine höchst sensible Abschrift der Natur sei, ohne aus der Form herausgedacht zu sein. Er traf damit die Art in der Dürer sah; aber auch Cézanne erwägt in dieser Art, er spricht von zwei plastischen Vorstellungen, eine skulpturale und lineare, die andere dekorativ und koloristisch. Die eine wäre weitläufig durch den Typ der Venus von Milo bezeichnet, die andere knüpft an Michelangelo und Rubens an, die erste knechtisch, in ihr behält die Kontur die Oberhand, die zweite frei, indem der Einfall dominiert, die Farbe und die Begeisterung. Ingres gehört zur ersten, Delacroix zur zweiten.

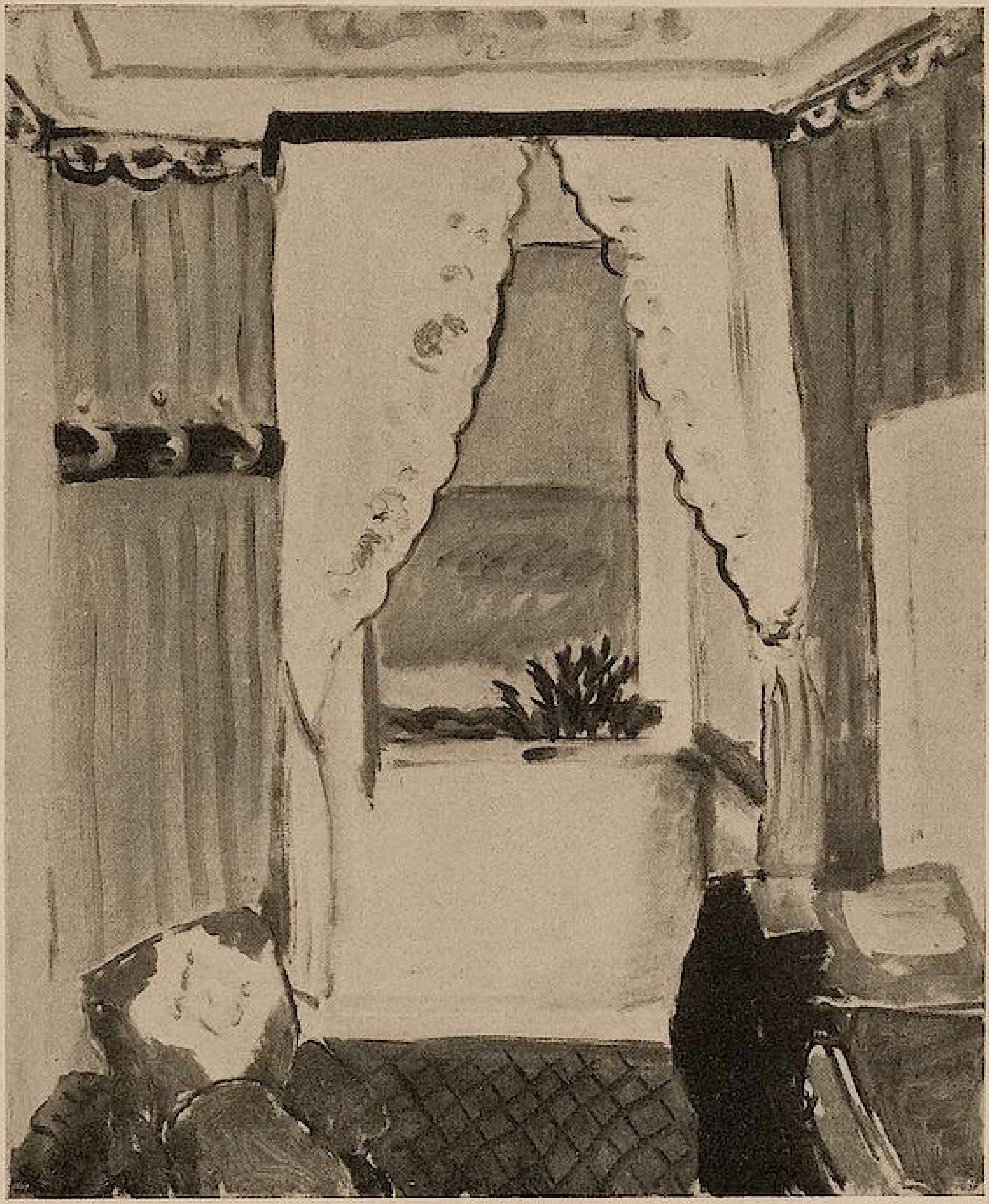
Matisse lebte, wie ich schon vorher sagte, in einer immerwährenden Sorge um die Richtigkeit seiner Bildelemente, und wenn er ein unfertiges Bild zeigte, gingen seine Fragen immer dahin: das Rot ist vielleicht noch wenig voll, es erscheint hohl, ob ich es wohl durch ein Gelb ersetze? Aber zumeist setzte er nicht eine andere Farbe, sondern suchte dem Fehler indirekt beizukommen, indem er einen andern Teil des Bildes änderte. Hieraus resultieren meiner Ansicht nach seine zartesten Qualitäten, seine Kraft, Einfachheit, Lieblichkeit und sein Glanz. Eben dadurch, ich behaupte es, um keinem Irrtum zu begegnen, hat seine Malerei keine Beziehungen zur Literatur.

Matisse fand, daß Cézanne, den er unendlich liebte, nie die großen Rapports außer acht gelassen hat. Heute wird das leicht vergessen, die Künstler, die nach ihm kamen, schenken den kleinen Vergleichungen zu viel Beachtung. Matisse suchte wieder ein stärkeres Ensemble zu geben; ging er zum Beispiel auf die Silhouette einer Gestalt aus, so brachte er nicht nachträglich Muskeln unter, wollte er ein starkes Gelb in einem Bild, so erkannte er die Forderung einer genauen Gegenwirkung. In einer weisen Ökonomie liegt bei seiner Farbe das Geheimnis und ihre Wirkung.

Gewiß, das Hauptsächliche, das Ergreifende in der Malerei läßt sich nicht explizieren und alle Wissenschaften genügen nicht; und doch ist es nicht nebensächlich, wenn eine Kunst sich der Wissenschaften bedient, ihre Entdeckungen brachten immer einen Fortschritt in die Kunst. Die Natur ist da, um eine Vorstellung zu erwecken

und die Sinne zu erregen, mit Hilfe der Wissenschaften läßt sich wohl die Natur kopieren, nicht aber repräsentieren, ein Äquivalent geben, der Maler muß den Geist des Ganzen sprechen lassen.

Der Beschauer eines Bildes will zurückgerufen sein in eine Ordnung, die ihn anzieht, ihn stört unbewußt eine Verworrenheit, sei es, daß er einen kurzen Augenblick im Durcheilen einer Ausstellung Zeit hat oder im Zimmer, wo der Beschauer täglich und zu allen Stimmungen in eine Harmonie gebracht sein will. In der Verworrenheit der Konventionen hat sich Matisse immer reine Mittel gesucht und direkt und frei gesprochen, und gerade das war sein Vorzug, die Beschauer direkt vor eine Frischheit des Ausdruckes zu stellen. „Man muß groß und klar disponieren, um drei oder vier Kontraste richtig setzen zu können, zwischen diesen spielt sich die weitere Bewegung der Farbe ab. Malerei ist nichts als die Beobachtung der farbigen Verhältnisse zueinander, man muß im Ensemble sehen, die Natur stellt sich mir so dar; selbst bei Corot ist es so, wo man doch annehmen müßte, er male jeden Gegenstand in seiner Lokalfarbe.“ Wenn man Matisse zuschreiben muß, daß er mit den Gradationen arbeitet, indem er die Farben nach einer bestimmten und gewollten Richtung hin provoziert, indem er mit der Wissenschaft von Chevreuil umgeht, wonach



HENRI MATISSE, BLICK VOM ZIMMER AUFS MEER

die Farben sich gegenseitig stärken oder abschwächen, je nachdem ihre Nachbarschaft diesen Einfluß möglich macht, so unterwirft er auch seine Zeichnung diesem Einfluß. Die Zeichnung aber wird in sich wieder mit der Erkenntnis angewandt, daß eine runde Linie schöner rund oder oval erscheint, wenn sie zur geraden oder eckigen Linie in Kontrast gebracht wird. Ich erinnere daran, daß auch andere Künstler ihre Richtlinien haben, daß die Theorie von Cézanne war, durch ein Blau ein Gelb reicher zu machen, etwas, das wegen der Subtilität nur mit großer Kunst durchzuführen möglich ist, und daß die Neo-Impressionisten Farben mit der Komplementärfarbe umringten und diese mit den sich näherliegenden Farben zusammenführten. Ihre Bilder sind voller solcher Mittelpunkte.

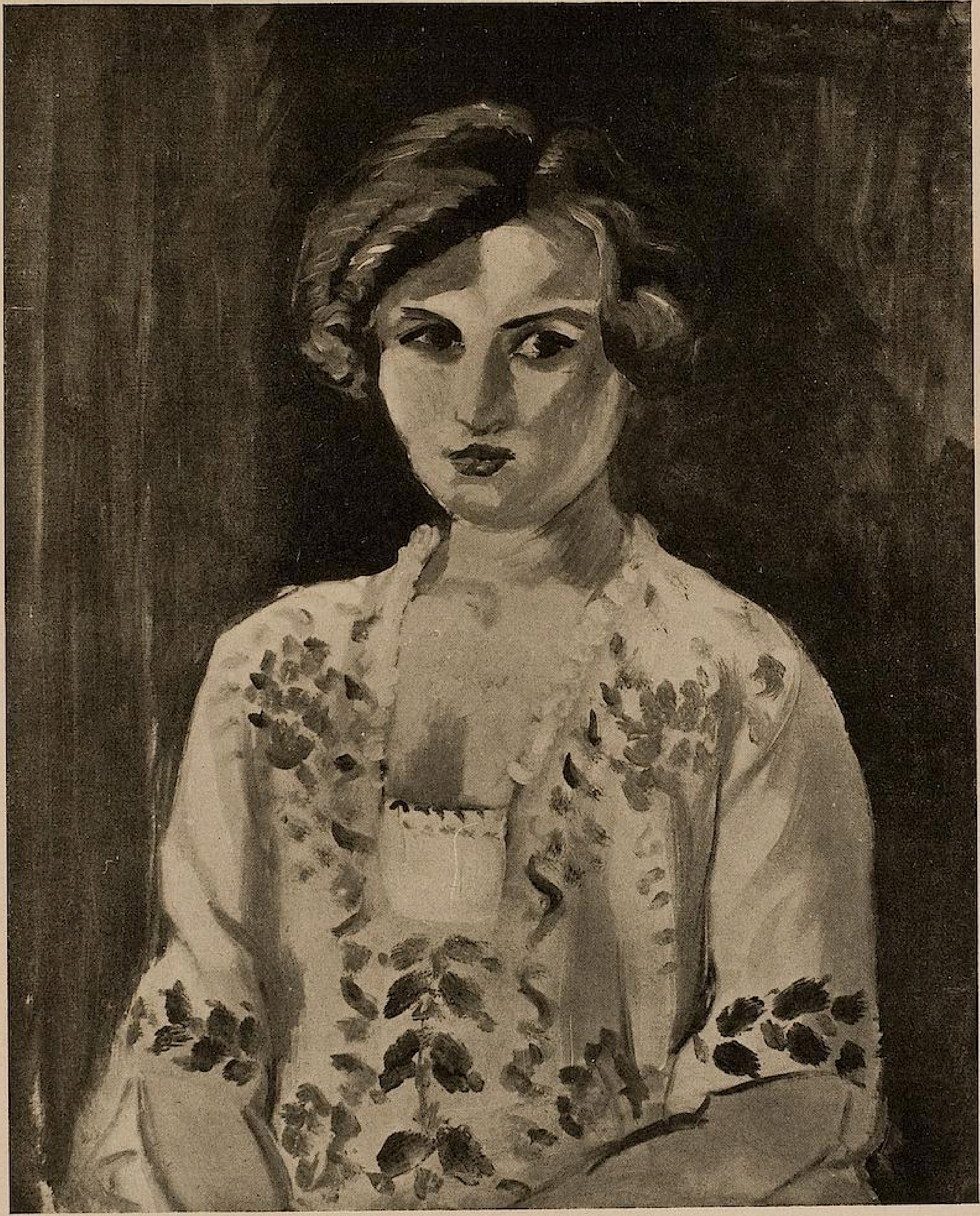
Die Arbeit von Matisse war immer auf die größtmöglichsten Intervalle gestellt, entweder durch die Opposition von Schwarz und Weiß, mit der er Licht gab, durch Danebenstellen und nicht durch Lichtaufsetzen, oder durch die Opposition der reinen Farben. Er sagte mir einmal vor meiner Arbeit: „Nehmen Sie im Licht Nachbartöne, die kein Schneiden verursachen und die Vollheit behalten; wenn Sie wollen, können Sie die Schatten mit Kontrasten malen, aber nie auf eine runde Sache, auf der Sie Einheit haben wollen, kontrastierende Farben aufsetzen. Es lassen sich die Formen auch durch tiefere Farben herausbringen, aber in keinem Falle dadurch, daß man Licht aufsetzt!“ Er unterschied kalte und warme Töne, aber Licht aus der Opposition der Farbe geben, war ihm eine Sache für sich. Es war ihm möglich ein Bild in Schwarz und Weiß zu malen, das sich dann der Zeichnung näherte, das heißt im Ton malen; aber man kann auch nur mit Farben malen, wie Turner es tat, der alles leugnete, indem er sich auf die näher und ferner liegenden Kontraste einstellte mit Ausschaltung des Tons. Matisse war zum Beispiel nicht sehr für die Vereinigung von drei Harmonien, die Seurat anstrebte, bei aller Bewunderung dieses Künstlers.

Der häufigste Tadel von Matisse in der Schule war: „Hier ist ein Loch, dieser Ton ist nicht voll.“ Darin ging er so weit, daß er einmal mit Marquet im Louvre auf allen Bildern die Stellen absuchte, die nicht voll waren, also Löcher machten; sie fanden diese auf vielen Bildern. „Wenn man auf einen Körper, der gelb in der Farbe und in Licht ist, ein Schwarz setzt, so macht diese Farbe ein Loch; es muß eine warme, etwas braune Farbe sein, diese erscheint dann schwarz, aber zugleich voll.“

Matisse sprach oft von dem Atelier Gustav Moreaus, einem freien Atelier, in dem er und fast alle jungen französischen Maler gearbeitet haben. Ich will nur Derain, Puy, Camoin, Manguin, Marquet und den Norweger Munch nennen. Eines Tages las Matisse das Buch von Signac; und er suchte den Maler auf, um bei ihm zu arbeiten. Einmal hat sich einer seiner Freunde mir gegenüber lustig gemacht, daß selbst Matisse sich bei Signac der dort üblichen, etwas lächerlichen Arbeitsteilung unterworfen habe. Matisse aber sagte: „Das Divisionieren brachte mir die Freiheit und die Kenntnis der reinen Farbe.“ Matisse zeigte mir ein Bild einer bestimmten Epoche: „Da hätte mir Gauguin helfen können.“ Dessen Einfluß auf Matisse war stärker als der van Goghs. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf ihn hatte auch Odilon Redon. Zu anderer Zeit hat Matisse sodann in persönlicher Beziehung zu Pissarro gestanden; dann wieder versuchte er Rodins Schüler zu werden. Er legte diesem Zeichnungen vor, und als Rodin sie verwarf, arbeitete er unter Bourdelle, um Rodins Ideen wenigstens aus zweiter Hand kennen zu lernen. Auch benutzte Matisse lange Zeit alle Mittel mechanischer Art, das Senkblei sowohl wie den Schwarzspiegel.

„Ich bin zu keiner Zeit den Einflüssen anderer ausgewichen. Hätte ich es getan, so hätte ich es als einen Mangel an Ernsthaftigkeit gegen mich selbst und als eine Feigheit betrachtet. Ich glaube, daß sich die Persönlichkeit des Künstlers durch den steten Kampf, den sie gegen andere Persönlichkeiten zu führen gezwungen ist, bildet und entwickelt. Wird dieser Kampf einem Künstler fatal und unterliegt die Persönlichkeit, so ist es eben Bestimmung.“

Matisse trachtete danach, in seinem Atelier wieder eine Disziplin herzustellen. Er proklamierte den Wert der Haltung, er führte die Maler auf eine feste Basis des Studiums zurück, zu einer langen Beobachtung voll Geduld. Um ihn herum wurde gearbeitet, es gruppierten sich Leute, die ihn zu verstehen suchten. Das war um so wohltätiger, als die Malerei schon etwas aufgelaufen war in schnelle Impressionen und ungefähre, wenn viel-



HENRI MATISSE, JUNGE FRAU

PHOTOGRAPHIE: BERNHEIM-JEUNE

leicht auch charmante Harmonien. Man sagt vielleicht, es hätte bei Matisse zwar Disziplin, nicht aber Tradition gegeben. Dieser Einwurf scheint mir beinahe ein Vorzug zu sein, die Berufung auf „Tradition" ist gemeinhin nur eine Entschuldigung mittelmäßiger Künstler, um ihrer Arbeit, die an sich nicht Kraft genug hat, eine Stütze zu geben. Die wahre Tradition ist nur ein Rahmen, der sich um die geistigen Bestrebungen und gemeinsamen Techniken einer Epoche und eines Volkes bildet. Die Meister des neunzehnten Jahrhunderts, Delacroix, Courbet, Manet und Rodin sind auch genötigt gewesen, sich die Tradition zu eigen zu machen und sie nach ihren Bedürfnissen umzuformen. Oft habe ich Matisse klagen hören, daß jeder für seine Sensationen eine geeignete Form selbst finden müsse. Ich und viele seiner Schüler loben Matisse, weil er uns einer Zucht, einer Formkritik, der Beachtung der Farbe, sowie der Kontrolle und Analyse unserer Vorgänger unterworfen hat.

HENRI MATISSE, BEIM SPIEL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „INSELN WAK-WAK"
LITHOGRAPHIE

AUKTIONSNACHRICHTEN

Von den Auktionsergebnissen der letzten Monate interessieren unsere Leser einige der hauptsächlichsten Preise, nachdem man sich an große Ziffern gewöhnt hat, wohl vornehmlich aus Kuriositätsgründen. Wertmaßstäbe sind solche Preise längst nicht mehr, auch ändern sie sich ja fortwährend mit dem Steigen und dem Fallen der ausländischen Devisen.

In Paris kam am 26. Oktober im Hotel Drouot die sequestrierte Sammlung Dr. Hans Wendland unter den Hammer. Manches scheint direkt verschleudert zu sein, z. B. die aquarellierten Zeichnungen von Cézanne. Wir notieren: 1. Paul Cézanne, Strohhütte: 800 frcs. — 2. Cézanne, Bach: 1000 frcs. — 3. Cézanne, Dorfansicht: 850 frcs. — 4. Cézanne, Brücke, Rs. Vorhang: 2500 frcs. — 5. Cézanne, Wasserspiegel, Rs. Kinderkopf: 1600 frcs. — 6. Cézanne, Die Brücke: 2900 frcs. — 12. Altdeutsch, schwäbisch, Madonna mit Stifter: 5500 frcs. – 13 bis 16. Giovanni di Paolo, vier Predellenstücke mit Szenen aus einer Heiligenlegende: 450000 frcs. — 19. Schule des Matteo di Giovanni da Siena, Wunderheilung: 9100 frcs.

Die zweite Versteigerung Kahnweiler (17.—18. November, Drouot) enthielt vornehmlich Bilder der Sous-Impressionisten und der Kubisten; auch einige Zeichnungen und Aquarelle darunter. Bilder von Vlaminck kosteten 800 bis 1200 frcs, gelegentlich einmal („Die Uhr") 2500 frcs. Ein Aquarell brachte 160 frcs. Kees von Dongens sind, je nach Größe, mit 400 bis 1300 frcs. bezahlt. Am teuersten ist Derain, dessen Preise bei 1200 frcs. anfangen und leicht auf 3000 und 4000 frcs. steigen, bei Figurenbildern auch auf 5000 und 6000 frcs. Die klassische Linie des Ingrismus, die Rückkehr zur zeichnerischen Form wird viel höher bewertet, in Frankreich wenigstens, als der Kubismus. Die Preise von Picasso stehen zwischen 500 und 2500 frcs., die von Bracque bleiben fast immer unter der 1000 frcs.-Grenze, und Juan Gris sowie Fernand Léger begnügen sich mit 200 und 300 frcs. Ein Bild von Utrillo, dem Spanier, für den Theodore Duret sich interessiert, kostete 800 frcs.

Gute Bilder alter Meister sind auf deutschen Auktionen

ziffernmäßig sehr teuer, eine Million Mark ist für ein Meisterwerk schnell ausgegeben. Aber auch die sogenannten Maler zweiten Ranges werden verhältnismäßig hoch bezahlt. Bei Bangel in Frankfurt wurden Anfang Oktober unter anderen folgende Preise bezahlt: Barthel Bruyn d. J., Kreuztragender Christus: 48000 Mark. — Lucas Cranach, Halbfigur des Schmerzensmannes: 130000 Mark. — Geertgen tot Sint Jans, Madonna mit Engeln; 80000 Mark. — Hermskerk, Christus mit der Schlange: 65000 Mark. — Heem, Blumenstück: 30000 Mark. – Berchem, Landschaft mit Herde: 51000 Mark. — Maes, Männerbildnis: 61000 Mark. — Mignard, Marianne de Clinchard: 120000 Mark. — A. Graff, Bildnis: 50000 Mark. Bilder des 19. Jahrhunderts, die am 8. November bei Bangel in Frankfurt versteigert wurden, also im Augenblick eines sehr schlechten Markkurses, erreichten erstaunlich hohe Ziffern: Peter Burnitz, Wiese mit Bach, 36 : 72 cm : 47000 Mark. — Courbet, Felslandschaft, 34 : 48 cm : 100000 Mark. — E. v. Gebhardt, Kirchgang, 40 : 30 cm: 42000 Mark. — Knaus, Straßenjunge, 31 : 23 cm: 95000 Mark. — Lenbach, Voluptas (110:98 cm): 260000 Mk. Paul Meyerheim, Gauklerfamilie: 43000 Mark. – Schleich, Dorflandschaft, 23 : 30 cm: 150000 Mark. — Schreyer, Zigeunergespann, 44 : 74 cm : 300000 Mark. — Toni Stadler, Flachlandschaft, 35 : 52 cm : 32000 Mark. — Stuck, Ovid, 49 : 52 cm : 38000 Mark. Auf einer Auktion bei Helbing in München (15. und 16. November) wurden für deutsche Bilder des 19. Jahrhunderts folgende Preise erzielt: Ludwig Dill, bei Chioggia, 46 : 62 cm : 21000 Mark. — W. v. Diez, Reiteridyll, 23½ : 17 cm : 74000 Mark. — Anselm Feuerbach, Zwei Kinder am Strande, 136 : 99 cm (aus Stuttgarter Privatbesitz): eine Million zehn Tausend Mark — Hermann Kauffmann (Hamburg), Holzfäller im Winter, 95 : 132 cm: 70000 Mark. — Adolf Lier, Partie an der Isar, 166 : 103 cm: 95000 Mark. — Eduard Schleich d. J., Herbst im Hochwald, 100 : 70 cm : 23000 Mark. — Carl Seiler, Im Kirschgarten, datiert 1900, 52½ : 90 cm : 92000 Mark. — Carl Seiler, Raritätenkabinett, datiert 1904, 37½ : 53 cm : 85000 Mark. (Man könnte meinen, es handle sich um Meissonnier). Eine kleine Landschaft von Jules Dupré, 24 : 39½ cm, kostete auf derselben Auktion 85000 Mark.

Auf der Vente Breton in Paris (bei George Petit am 6.—8. Dezember) wurde ein Nymphentanz von Corot mit 84100 frcs. bezahlt. Zeichnungen des Dix-Huitième brachten auf derselben Versteigerung folgende Preise: Boucher, Amor und Tauben: 27000 frcs. — Fragonard, Kalender der Greise: 10650 frcs. — Fragonard, Raub der Sabinerinnen: 21600 frcs. — Fragonard, Küchenintérieur: 12200 Fragonard-Schule, Mädchenkopf: 10200 frcs. — Greuze, schmerzlicher Raub: 11000 frcs. — Lancret, Studienblatt: 17500 frcs. — La Tour, Dumont le Romain: 14000 frcs. — Moreau le Jeune, Aufstieg einer Montgolfiere im Jahre 1783: 13100 frcs. — Pater, Die Scherze Amors: 13500 frcs. — Proud'hon, Marguerite: 96000 frcs.

Versteigerung der Sammlung Fürstin Sayn-Wittgenstein München, 26. November. Kunsthandlung Emil Hirsch, München.

Diese Sammlung enthielt ein sehr reiches und schönes Material von Handzeichnungen und Aquarellen des 19. Jahrhunderts, Deutsche und Franzosen, meistens aus der romantischen und der nazarenisch-klassizistischen Epoche. Die Preise erscheinen angemessen, überraschend war nur das Steigen einer Ingreszeichnung (nicht Porträt!) auf 100000 Mark. 2. Andreas Achenbach, Landung im Sturm: 7000 Mark. — 9. Rudolf Alt, Barockkirche, Aquarell (1887): 26000 Mark. — 23. Rosa Bonheur, Hügelige Landschaft mit Fernblick (Aquarell): 20000 Mark. — 24. Johannes Bosboom, Kircheninneres (Sepia): 7100 Mark. — 26. Calame, Eichen: 6100 Mark. — 45. Decamps, Beduinenlager (Aquarell): 7900 Mark. — 46. Decamps, Osterprozession in Sevilla (Gouache): 11000 Mark. 51. Delacroix, Löwenjagd (Aquarell): 45000 Mark. — 52. Delacroix, Hamlet und Horatio (Bleistift): 3300 Mark. — 60. Doré, Versuchung Christi: 4600 Mark. — 67. Feuerbach, Nanna (Skizze zu dem Gemälde von 1864, Kohle und Kreide): 56000 Mark. — 77. Führich, Der verlorene Sohn als Schweinehirt (Bleistift): 16500 Mark. — 89. Garvani, Aquarell: 19500 Mark. — 91. Genelli, Eros und Anteros (Aquarell): 11000 Mark. — 98. Genelli, Eroten und Panther (Aquarell): 18500 Mark. — 99. Genelli, Prometheus (Aquarell): 15500 Mark. — 100. Genelli, Titelblatt für „Das Leben eines Künstlers" (Aquarell): 22000 Mark. — 108. Genelli, Raub der Europa (Aquarell): 20000 Mark. — 168. Ingres, Die von Diomedes verwundete Venus besteigt den Wagen des Mars, 1855 (Bleistift, laviert): 100000 Mark. — 173. Isabey, Hafenstadt in der Normandie (Kreide): 16000 Mark. — 181. Hermann Kauffmann, Winterlandschaft (Aquarell): 6700 Mark. — 193. W. von Kaulbach, Die Hunnenschlacht (Öl auf Papier): 20000 Mark. — 203. Josef Anton Koch, Gebirgslandschaft mit Brücke, 1792 (Aquarell): 27000 Mark. — 204. Josef Anton Koch, Dante und Virgil in der Hölle (Feder und Sepia): 14500 Mark. — 222. Carl Friedrich Lessing, Wacht des Kreuzritters in der Wüste (Blei und Tusche): 6600 Mark. — 223. Meissomier, Der Kurier (Feder): 6500 Mark. — 235. Menzel, Studienkopf (Kohle, Pastell und Tempera): 85000 Mark. — 256. Overbeck, Die Findung Mosis (Bleistift): 19500 Mark. — 264. Preller d. Ä., Odysseus wird ans Land getragen (Kohle): 6700 Mark. — 270. Preller d. Ä., Gebirgsbach 1854 (Pinsel, Sepia und Tusche): 60400 Mark. — 280. Reinhardt, Heroische Landschaft (Sepia und Wasserfarben): 9300 Mark. — 283. Rethel, Pharaos Untergang (Tusche): 9200 Mark. — 285. Ludwig Richter, Zwei Mädchen (Blei, leicht getuscht): 4700 Mark. — L. Richter, Die Rettung (Feder und Sepia): 5100 Mark. — 294. Rottmann, Cefalu, (Blei, leicht aquarelliert): 4100 Mark. — 296. Rottmann, Epidauros (Aquarell): 1500 Mark.

Versteigerung alter und moderner Graphik bei Boerner, Leipzig. 8.—10. November.

Die Kleinmeister, Dürer, Ostade und Rembrandt, Goya und Klinger kamen in dieser Auktion, zusammengestellt aus einigen berühmten Sammlungen, in guten Qualitäten an den Markt; ferner eine Sammlung englischer Farbendrucke. — Aldegrever, Madonna beim Baum, B. 55: 7000 Mark. — Die Folge der großen Hochzeitstänzer, B. 160—171: 10000 Mark. — Altdorfer, Salomons Götzendienst, Schm. 4: 1150 Mark. — Ruhe auf der Flucht, Schm. 5: 2000 Mark. — Christus am Kreuz, Schm. 18: 6200 Mark. Jungfrau mit dem Kinde in Landschaft, Schm. 6: 4600 Mark. — Maria selbdritt an der Wiege, Schm. 8: 21000 Mark. — Der Klosterhof, Schm. 26: 14000 Mark. — Kopf eines Jünglings,

Schm. 73 (Selbstporträt): 8500 Mark. — Die Eitelkeit, Schm. 49: 61000 Mark. — Der Pfeifer, Schm. 65a: 17500 Mark. (Berliner Kabinett.) — Ein Geistlicher kniet vor der Madonna, Holzschnitt, Schm. 50: 19500 Mark (Germanisches Museum). H. S. Beham. Die Jungfrau mit dem Papagei, B. 1: 11000 Mark. — Burgkmair. Drei Probedrucke zum Weisskunig: 29000, 45000 und 26000 Mark. Anonyme No. 165. Schrotblatt um 1470, wohl niederdeutsch, mit Dornenkrönung und Verspottung: 96000 Mark. — No. 166. Süddeutscher Holzschnitt um 1480, Crucifixus: 50000 Mark. — No. 167. Mittelrheinischer Holzschnitt ca. 1475/80, (Schreiber 1322) mit der hl. Katharina: 21000 Mark. — Dürer-Stiche. Christus am Kreuz, 1508. B. 24. Papier m. hoher Krone, mit Bändchen (aus Slgn. Dent und Theobald): 66000 Mark. — Der verlorene Sohn: 105000 Mark — Die Madonna mit der Birne: 68000 Mark. — Die Madonna mit der Meerkatze: 55000 Mark. — St. Georg zu Pferde: 70000 Mark. — Hieronymus im Gehäus: 84000 Mark. — Amymone: 41000 Mark. — Die Melancholie: 62000 Mark. — Der Traum: 100000 Mark. — Das große Glück: 71000 Mark. — Dasselbe, ganz früher Abdruck mit Grat am Strich unter der Brücke: 80000 Mark. Das Wappen mit dem Hahn: 43000 Mark. — Das Wappen mit dem Totenkopf: 34000 Mark. — Dürer-Holzschnitte. Simson tötet den Löwen: 21000 Mark. — Die Anbetung der König: 31000 Mark. — Die große Passion mit Titelblatt, zweite Ausgabe von 1511: 50000 Mark. — Einzelbblätter, Probedrucke vor dem Text kosteten 4000 bis 12000 Mark. — Die kleine Passion, mit Titel, Probedrucke vor dem Text: 64000 Mark. — Die Apokalypse, Ausgabe von 1511, mit lateinischem Text auf der Rückseite: 70000 Mark. — Probedruck der apokalyptischen Reiter, vor dem Text: 4200 Mark. — Die apokalyptischen Reiter, erste Ausgabe (1498) mit deutschem Text: 7500 Mark. — Die babylonische Hure, Probedruck vor dem Text: 29000 Mark. — Probedrucke aus dem Marienleben, vor dem Textbrachten 19000 resp. 21000 Mark. Mariä Himmelfahrt sogar 35000 Mark. — Die heilige Familie von 1511: 14500 Mark. — Enthauptung der Katharina: 25000 Mark. — Herodias empfängt das Haupt des Johannes: 23000 Mark. — Das Männerbad: 66000 Mark. — Der Ritter mit dem Landsknecht: 62000 Mark. — Ulrich Varnbühler (schwarz-weiß): 31000 Mark. — Der heilige Hieronymus, 1492, Basel bei Kessler (fraglich obvon Dürer): 10500 Mark. — Mantegna. Grablegung: 100000 Mark. — Meckenem. Tanz um den Preis (B. 168): 22000 Mark. — Querfüllung (B. 201): 110000 Mark. — Hochfüllung mit acht nackten Menschen (B. 207): 34000 Mark. — Ostade. Der Maler (B. 32): 46000 Mark. — Das Fest unter dem Baume (B. 48): 33000 Mark. — Rembrandt. Selbstbildnis mit dem Federbusch (B. 23): 77000 Mark. — Opfer Abrahams (B. 35): 41000 Mark. — Der blinde Tobias (B. 42): 31000 Mark. — Bettler an der Haustür (B 176): 77000 Mark. — Die Ansicht von Amsterdam (B. 210) 115000 Mark. — Die Landschaft mit der Windmühle (B. 233): 61000 Mark. — Die Landschaft mit dem Kahn (B. 236): 84000 Mark — Rembrandts Mutter (B. 343): 81000 Mark. — Goya. Los Caprichos. Erste Ausgabe: 155000 Mark. — La Tauromáquia Erste Ausgabe: 220000 Mark. — La Tauromáquia, zweite Ausgabe: 120000 Mark — Los Desastres de la Guerra. Erste Ausgabe, mit Titel „Madrid 1863": 141000 Mark. — Der Garottierte, erster Zustand (H. 230): 36000 Mark. — Der Blinde, erster Zustand (H. 231): 26000 Mark. — Eine Maja (H. 237): 25000 Mark. — Klinger. Handschuh: 27000 Mark. Brahms Fantasie: 57000 Mark. — Probedrucke daraus: 8000 bis 18000 Mark. — Tote Mutter: 29000 Mark. — An die Schönheit: 20000 Mark. — Manet. Guerre civile: 16500 Mark. — Barrikade: 20500 Mark. — Rennen: 31000 Mark. — Méryon. Le petit pont, dritter Zustand: 40000 Mark. — Tour d'Horloge dritter Zustand: 52000 Mark. — Tourelle de la rue de la Tisseranderie, erster Zustand: 46000 Mark. — Whistler. „The rialto." Radierung. K. 211, zweiter Zustand: 70000 Mark. Zorn. Mme. Potter-Palmer. D. 105: 31000 Mark. — Nacktes Mädchen auf Steinen: 40000 Mark. — Englische Farbstiche Morland. Geflügeljagd: 100000 Mk. — Morland. Innocence alarmed: 180000 Mark. — Morland. Sportsman's Return: 180000 Mark. — Morland. Inside and Outside of a Country-Alehouse: 150000 Mark. — Morland. Hare Shooting: 120000 Mark. — L. Smith. The Rendezvons: 80000 Mark. — I. R. Smith. Enamoured Sportsman: 360000 Mark. — Ward. Morning and Evening: 130000 Mark. — Ward. Compassionate Children: 180000 Mark. — Ward- Baby Pack: 55000 Mark.

Auf der Graphik-Versteigerung im Kunstsalon Abels in Köln wurden am 15.—18. November folgende Preise notiert. W. Hamilton, „Dame mit Kindern" und „Schäfer mit Schäferin": 155000 Mark. — Mourphy, Yonng Foresters: 8100 Mark. — R. Smith, Pendants: Visit to the grandfather und Visit to the Grandmother: 15500 Mark. — Vernet-Debucourt, zwei Blatt mit Pferden: 17000 Mark. — I. Ward, zwei Blatt mit Kinderszenen: 40000 Mark.

Versteigerung einer Sammlung von Handzeichnungen und Graphik, Sammlung A.. aus Paris, bei Goltz, München, 28. und 29. November. (Sehr viele der hier wieder unter den Hammer gekommenen Blätter stammen aus der Vente Roger Marx.) 1914.

A. Handzeichnungen. 4. Boudin, Sturmtag am Leuchtturm, Aquarell: 11500 Mark. — 10. Charlet, Essender Betteljunge Aquarell: 2100 Mark. — 11. Decamps, Araber, Blei: 1000 Mark. — Doré, Eiche am Wasser, Blei: 3800 Mark. — 19. Gauguin (??) Frau am Meer, Aquarell: 13500 Mark. — 33 Rousseau, Landschaft, Kreide: 24000 Mark. —

B. Graphik. 68. Besnard, Man klopft (Litho): 2200 Mark. 97. Bonnard, Schulreiterin (Litho): 850 Mark. — 108. Brangwyn, Old-Hammersmith (Rad.): 16000 Mark. — 12. Carrière, Mme. Carrière: 25000 Mark. — 114. Carrière, Rochefort: 4400 Mark. — 116. Carrière, Rodin.: 4500 Mark. — 118. Carrière, Maternité: 6200 Mark. — Cassatt, radierte Mädchenköpfe: 1800 und 1900 Mark. — 123. Cézanne, die großen Badenden: 15000 Mark. 124. Cézanne, die kleinen Badenden: 4800 Mark. — 159. Daumier, Père-Scie: 1000 Mark, 157. Daumier, Henri Monnier: 1600 Mark. — 204. Delacroix, Löwe ein Pferd zerreißend, Litho (D. 126): 2400 Mark. 219. Fantin-Latour, Anniversaire Berlioz: 3000 Mark. — 220. Fantin-Latour, Siegfried und die Rheintöchter: 3500 Mark. — 230. Fantin-Latour, Badende Frauen: 3100 Mark. 231. Fantin-Latour, Johann Brahms: 3300 Mark. — 245. Fantin-Latour, Centennaire Berlioz: 3300 Mark. — 246. Forain, Entin, ça y est (Litho): 13000 Mark. — 254. Gavarni, Un bal: 1000 Mark. — 307 Géricault, Löwe ein Pferd zerreißend (Litho): 800 Mark. — Goja, 8 Blatt aus der ersten Ausgabe des Ca-

prichos (H. 19. 25. 47. 48. 56. 67. 67. 75.): 1500, 1700, 1800, 2300, 2300, 1500, 1500, 1750 Mark. — Goya, zwei Blatt aus der zweiten Ausgabe der Tauromáquia H. 101 III. und 110 III.): 2300 und 2500 Mark- — Goya, vier Blatt aus der dritten Ausgabe der Proverbios (H. 131. 132. 135. 138): 4100 Mark. — Goya, 35 Blatt aus der zweiten Ausgabe der Desastres de la Guerra: 7200 Mark.– Goya, sieben Blatt aus der vierten Ausgabe der Proverbios: 2100 Mark. Goya, Otras Leyes por el Pueblo (Der Elefant) H. 144, zweiter Zustand: 950 Mark.– Goya, Der Garrotierte H. 230, zweiter Zustand — 1900 Mark. — Goya, Frau auf Schaukel (H. 235): 7000 Mark. Seymour-Haden, Selbstbildnis: 16000 Mark. — Seymour-Haden, Abbruch des Agamemnon, dritter Zustand: 10000 Mark. — Herkomer, Dame in Schwarz: 2500 Mark. — Legrand, Im Treppenhaus (Rad. und Aquatinta): 6300 Mark. — Legrand, Sohn des Zimmermanns: 8500 Mark: Legros, La Source aux Masques, zweiter Zustand: 450 Mark. — Bastien-Lepage, Rodin: 700 Mark. — Méryon, Pavillon de Mademoiselle, dritter Zustand: 7500 Mark. — Méryon, Petit Pont, fünfter Zustand: 10500 Mark. Méryon, Tour d'Horloge, sechster Zustand: 5500 Mark. — Méryon, Bain Froid Chevrier, sechster Zustand: 5500 Mark. Méryon, Ministère de la Marine, sechster Zustand: 5500 Mark. Méryon, Passerelle, fünfter Zustand: 9000 Mark. — Morisot, Zeichenstunde: 400 Mark. — Munch, Ibsen im Café (Litho) 12500 Mark. — Munch, Zwei Mädchenköpfe (Litho): 4200 Mark. — Pennel, Brücke von Alcantara: 500 Mark — Raffaelli, Strandleben (farb. Rad.): 2100 Mark. — Redon, Hautise: 3400 Mark. — Redon, Cellule auriculaire (Litho): 15500 Mark. Redon, Le Liseur (Litho): 3500 Mark. — Redon, Le Coursier (Litho): 1150 Mark. — Renoir Kinderköpfchen (Farbenlitho): 9600 Mark. — Renoir, Ballspielende Mädchen (Farbenlitho): 13500 Mark. — Renoir, Ein Mädchen schmückt seine Freundin mit rotem Mohn (Farbenlitho): 14000 Mark. — Renoir, Mädchenakt (Farbenlitho): 7500 Mark. — Rodin, Antonin Proust, fünfter Zustand: 750 Mark. — Rodin, Bellona, dritter Zustand: 2500 Mark. — Rops, Exercices de M. H. Roel, erster Zustand: 1150 Mark. — Steinlen, Ma tendre amie (Litho): 1300 Mark. — G. B. Tiepolo, Capricci: zweite Ausgabe: 2500 Mark.

Toulouse-Lautrec. Répetition Génerale aux Folies Bergère: 5000 Mark. — Café-Konzert (Album, zusammen mit Ibels, 18 Lithos von Lautrec): 4800 Mark. — Yvette Guilbert (serie anglaise): 2100 Mark. — Rejane et Galipaux dans Madame sans Gène: 3000 Mark. — Debauche (II. Platte): 4100 Mark. – A la Renaissance: Sarah Bernhardt dans Phèdre: 2600 Mark. — Ida Heath au Bar: 3900 Mark. — Madame Le Margouin, Modiste: 4500 Mark. — L'Anglais an Moulin-Rouge: 5800 Mark. — Couverture de l'Estampe Originale: 2100 Mark. — Femme à glace: 3100 Mark. — Napoleon: 17000 Mark. — Prozès Lebaudy: 19000 Mark. — Au Moulin Rouge: 2500 Mark. — Redoute au Moulin-Rouges: 5000 Mark. — La Tige: 3200 Mark. — May Belfort: 3500 Mark. — Femme en corset: 3000 Mark. — Jahne et Antoine dans „L'Age difficile": 3500 Mark. — Le petit trottin: 1800 Mark. — Débauche (Catalogue d'Affiches): 1100 Mark. — Le Fardeau de la Liberté: 2000 Mark. — Irish and american Bar (Plakat, zweiter Zustand): 500 Mark — La Revue Blanche (Plakat, von der Schrift): 650 Mark.

Versteigerung der Bibliothek Wilhelm v. Bode. (Berlin-Lepke. 29. XI. 21. und folgende Tage.)

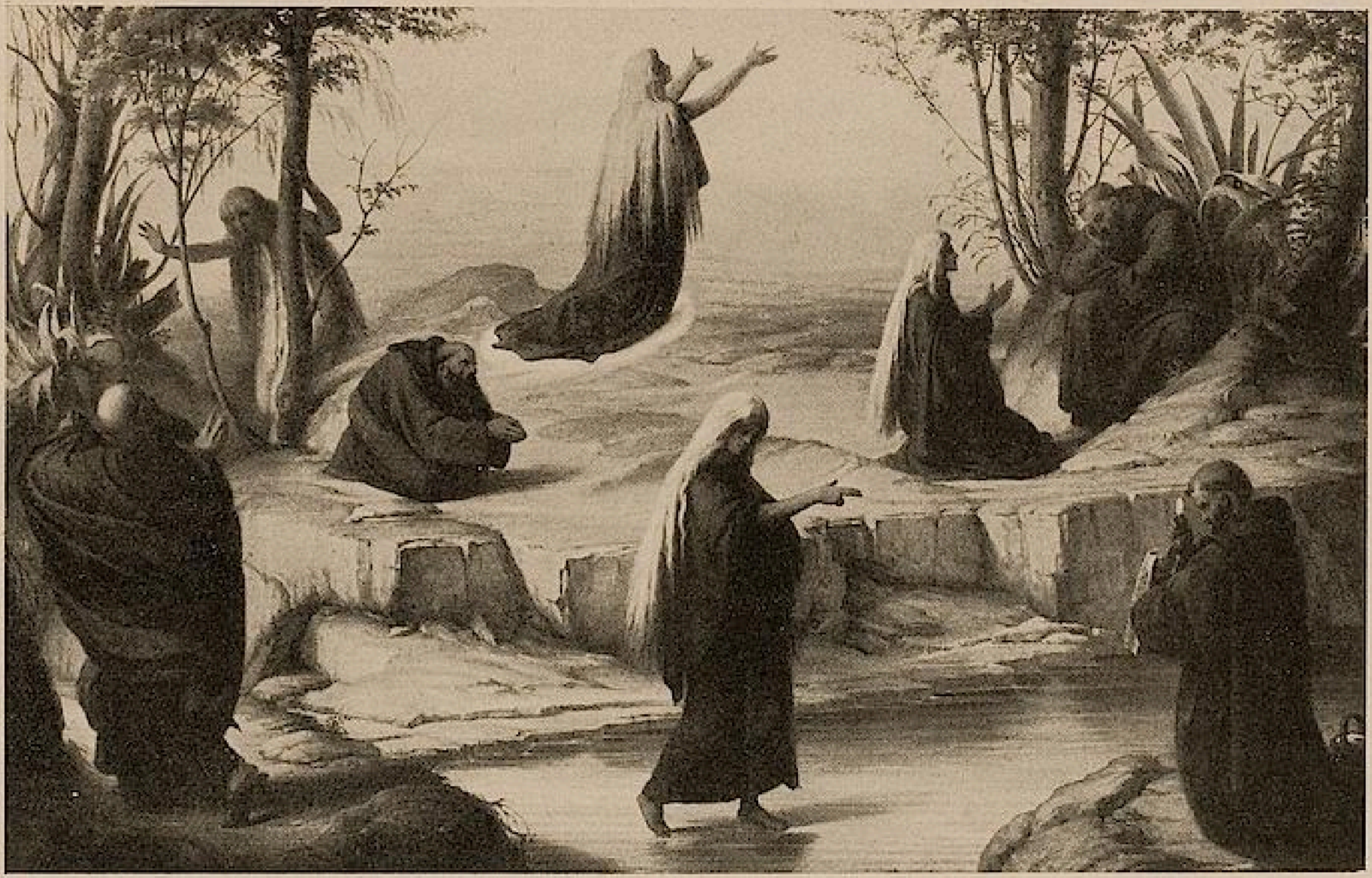
Exellenz von Bode sah sich durch die Zeitumstände gezwungen, den größeren Teil seiner Bibliothek versteigern zu lassen. Den Gesamterlös im Betrage von $2\frac{1}{2}$ Millionen Mark hat der um die Berliner Museen so hochverdiente Mann dem Staate geschenkt, zum Ausbau der Museen. Kein Opfer ist ihm zu groß, wenn es sich um die Erhaltung und und Fortführung seines Lebenswerkes handelt. Hoffentlich gelingt es nicht, diese über alle Maßen hochherzige Tat in ihren praktischen Auswirkungen zu schädigen und zu hemmen, durch Bürokratismus oder Intriguen oder auch nur durch einfache Talentlosigkeit, kurz durch all jene trüben Dinge, die man in Schefflers „Museumskrieg" nachlesen kann. Man wünscht dem Stifter Wilhelm von Bode, es möchte ihm vergönnt sein, die praktische Ausführung seiner Stiftung bis in die letzten Kleinigkeiten selbst zu überwachen und seinerzeit das fertige Werk noch selbst einzuweihen. Auch sich selber wird dies jeder Kunstfreund wünschen.

In Folgendem verzeichnen wir einige der interessantesten Preise. A. Zeitschriften. 9. Archivio storico dell'arte: 60000 Mark. — 14. Burlington I bis XVII: 83000 Mark. 21. Le Galerie Italiane I bis IV: 11000 Mark. — 23. Graphische Künste I bis XLII: 20500 Mark. — 36. Kunst und Künstler I bis XVIII. (Jahrgang I unvollständig): 9200 Mk. 41. Monatshefte f. Kunstwissenschaft I bis XII: 5400 Mark. 44. Ostasiatische Zeitschrift I bis VIII: 4000 Mark. — 46. Oud-Holland I bis XXXVII: 32500 Mark. — 47. Pan. I bis IV Band II bis V Luxus): 10000 Mark. — 51. Repertorium für Kunstwissenschaft I bis LII: 35000 Mark. — 65. Zeitschrift für bildende Kunst II bis VII; IX bis XIV; Neue Folge XIII bis XXXI: 3000 Mark. — 66. Zeitschrift für christliche Kunst, 1888 bis 1902: 2300 Mark.

B. Kataloge. 71. La Farge u. Jaecacci: American Privat-Collections. 1907. Band I (Subscriptionspreis: 1000 Dollars): 90000 Mark. — 84. Slg. Cremer, Dortmund: 5900 Mark. — 85. Die Galerie Crespi, Mailand: 4500 Mark. — 105. Slg. Hope 1898: 14000 Mark. — 109. Slg. R. Kann, Gemälde, 2 Bde.: 9500 Mark. — 110. Slg. R. Kann, Kunstgewerbe, 2 Bde.: 11000 Mark. — 111. Bode, Sammlung Kann (Probedruck des nicht erschienenen Werkes): 5000 Mark. — 112. Bode, Sammlung R. Kann, Wien 1900: 7200 Mark. — 114. Sgl. R. von Kaufmann, Plastik und Kunstgewerbe, Bd. III: 1500 Mark. — 127. Slg. Langaard, Bilder und Kunstgewerbe, Christiania 1913: 20000 Mark. — 128. Slg. Lanna, 3 Bde: 3200 Mark. — 133. Slg. Lilienfeld, Wien: 4000 Mk. 137. Sammlung Rita Lydig, New-York: 6500 Mark. — 147. Slg. Mond: 15500 Mark. — 148. Slg. Morgan, Gemälde: 220000 Mark. — 149. Slg. Morgan, Renaissance-Bronzen: 160000 Mark. — 150. Slg. Morgan, Antike Bronzen: 5000 Mark. — 151. Slg. Morgan, Juwelen: 140000 Mk. 152. Slg. Morgan, Minitaturen: 170000 Mark, — 153. Slg. Morgan, 20 Renaissance-Tapisserien: 70000 Mark. — 156. Slg. Baron Albert Oppenheim, Paris: 3100 Mark. — 168. Slg. de Ridder: 8200 Mark. — 179. Slg. Spitzer: 7000 Mark. — 187. Slg. Tuck, Paris: 26000 Mark. — 193. Slg. Widener, Philadelphia, Paris 1900: 16000 Mark. — 194. Slg. Wotkina, Petersburg: 6200 Mark.

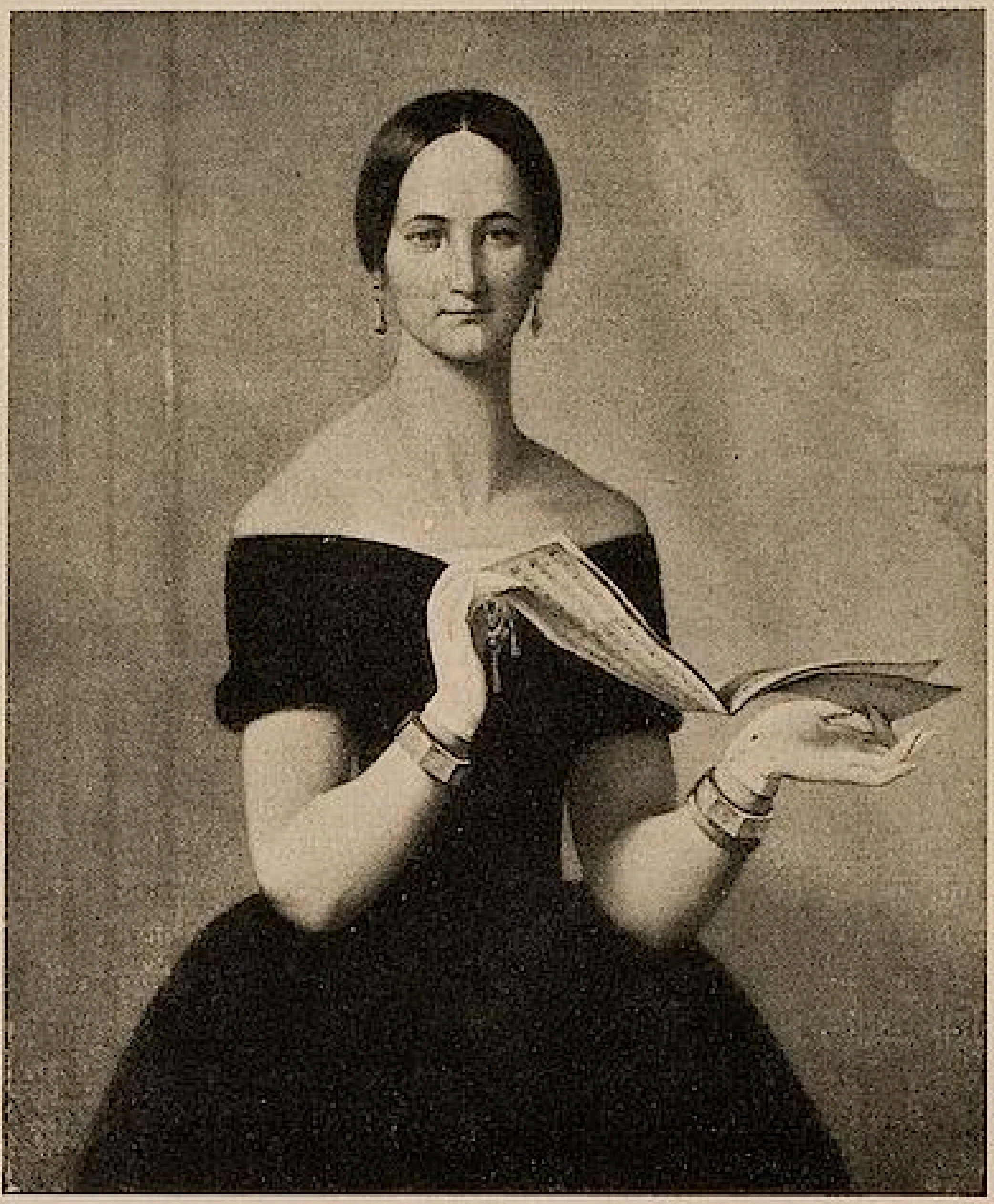
C. Geschichte der Kunst. 207. Bredius, Amsterdam im 17. Jahrhundert: 23000 Mark. — 225. Kunstdenkmäler Bayerns: 12000 Mark. — 246. W. v. zur Westen, Berlins graphische Gelegenheitskunst (Privatexemplar): 2100 Mark. — 250. Die Berliner Galerie. 4 Bde. (1888—1909): 8500 Mark. 255. Lessing, Gewebesammlung: 15000 Mark. — 273. Bode u. Valentiner, Handzeichnungen altholländischer Genremaler: 3000 Mark. — 312. Gruyer, La peinture au Chateau de Chantilly: 23000 Mark. — 317. Hobson und Morse, Chinesisches, koreanisches und japanisches Porzellan: 19000 Mark. — 319, Slg. Kankojô: 7000 Mark. — 324. Toyei Shuko, Katalog des kaiserl. Schatzes: 90000 Mark. — 341. Bodenhausen, Gerad David: 4000 Mark. — 369. Conway, Dürer: 2500 Mark. 387/88. Dutuit, Manud de l'Amateur d'Estampes: 3600 Mk. 458. Gurlitt, Französische Sittenbilder: 3100 Mark. — 515. Kay u. Roberts, Hoppner: 10500 Mark. — 537/41. Klassiker der Kunst: Dou, Dürer, Rembrandt, (Rad.), Fra Angelico, Murillo, Watteau (zweimal), Thoma, Uhde, Liebermann, Trübner, Schwind, Rethel, Fuerbach: zusammen 12500 Mark. — 552. Lund, Miniatursammlung in Rosenberg 5100 Mark. — 582. Lemberger, Bildnisminiatur in Skandinavien: 6100 Mark. — 608. Cust, Royal Collection of Paintings: 30000 Mark. — 625/27. Deutsche, italienische und niederländische Malerei, von Friedländer, Bode, P. de Mont. Mit Farbentafeln: 30000 Mark. — 634. Martin, Miniature Painting of Persia, India and Turkey: 47000 Mark. — 645. Menzel, Illustrationen z. d. Werken Friedrichs d. Großen (1882. Vier Bände): 10500 Mark. — 653. Michel, Historie de l'Art: 7000 Mark. — 659. Frey, Die Handzeichnungen Michelangelos: 23000 Mark. — 665. Wiegand, Milet: 2000 Mark. 729. Orientalische Teppiche, herausgegeben vom österr. Handelsmuseum: 300000 Mark. — 782. Lenz, Berliner Porzellan: 12000 Mark. — 785. W. Friedländer, Poussin: 300 Mark. — 786. Grautoff, Poussin: 4400 Mark. — 797. Dutuit, L'oeuvre complet de Rembrandt: 20000 Mark. — 799. Hofstede de Groot, Rembrandt-Ausstellung (1898): 16000 Mk. 823. Rooses, Rubens: 5000 Mark. — 843. Scheffler, Talente: 260 Mark — 894. Strzygowski, Orient und Rom: 8000 Mk. 903. Molmeniti, Tiepolo: 3100 Mark. — 933. Wallis, Persian Ceramic: 20000 Mark. — 934. Wallis, Persian Lustre Vases: 7000 Mark. — 937. Carl Alexander Großherzog von Weimar, Die Wartburg: 10000 Mark. — 938. Gurlitt, Handzeichnungen von Watteau: 7000 Mark. — 951. Willis, Die niederländische Marinemalerei: 5800 Mark. — 959. M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik: 7000 Mark. — 978. Félibien, Entretiens: 2000 Mark. — 986. Hoogstraaten, Hooge Schoole der Schilderkonst: 3000 Mark. — 994. van Loon, Histoire métallique: 50000 Mark. — 995. Mander, Schilderbook: 4000 Mark. — 1001. Nicolai, Beschreibung Berlins: 20000 Mark. — 1013. John Smith, Catalogne raisonné, 9 Bde: 14000 Mark.

E. W.



ED. STEINLE, DIE LEGENDE DER ÄGYPTISCHEN MARIA

AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN



MORIZ VON SCHWIND, DIE SÄNGERIN HETZENECKER
AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

In der Abteilung der deutschen Skulpturen waren acht Steinfiguren von der Liebfrauenkirche in Trier aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ausgestellt vier Propheten, eine zweifigurige Verkündigung, Noah und Abraham. Sie sind 1916 für das Deutsche Museum erworben worden. Im Jahre 1921 aber hat das Ministerium aus politischen Gründen bestimmt (um die Bewohner von Trier nicht zu verstimmen), daß vier von den acht Figuren zurückgegeben werden sollen — hat es auch in diesem Fall bestimmt, ohne die Generaldirektion und die zuständigen Museumsdirektoren vorher zu befragen. Erst hinterher ist die Generalverwaltung gebeten worden, die Entscheidung zu sanktionieren. Als Beitrag zur Museumspolitik des Ministeriums ist auch dieser Vorgang erbaulich. Das Deutsche Museum behält nun die vier Apostel. Es hat damit ausgezeichnete Arbeiten des dreizehnten Jahrhunderts erworben; doch bleibt hinzuzufügen, daß die Arbeiten den Rang der berühmten Statuen jener Zeit nicht erreichen.

SEPP FRANK

Dieser Radierer, der sich eines gewissen Ruhmes erfreut, hatte bei Amsler und Ruthardt sein gesamtes graphisches Werk ausgestellt. Zum Teil Illustrationen zur gewichtigsten klassischen Literatur, zum Teil anspruchsvolle Blätter großen Formats mit gewaltsam barocken Linien- und Schwarzweißwirkungen. Sepp Frank radiert Weltanschauung. Es bleibt dem Betrachter überlassen, zu entscheiden, ob die Radierungen schwach sind, weil die tief im Pathos watende Weltanschauung unpersönlich und unlebendig ist, oder ob die Weltanschauung phantasielos wirkt, weil die Radierung schwach ist.

DIE DRECHSLER

In einigen Kojen der Ausstellung „Buch und Bild" hatten sich auch Kunstdrechsler niedergelassen, um neue Versuche zu zeigen, nachdem ihre Tätigkeit in den letzten Jahrzehnten entartet war, und nachdem sie durch die Ungunst der Zeit die alten Arbeitsgebiete nahezu verloren haben. Die Berliner Drechslerinnung hatte im vorigen Jahre schon ausstellen wollen; es zeigte sich aber, das die Qualität der Arbeiten zu schlecht war. Es wurden Prof. Seeck und Büning befragt, und diese ließen zunächst im Kunstgewerbemuseum von ihren

Schülern Entwürfe herstellen. Diese Entwürfe sind in der Mehrzahl recht gut, und die Ergebnisse der Zusammenarbeit von Künstlern und Handwerkern auch auf diesem Gebiet sind durchaus erfreulich. Man sieht gute Arbeiten der Berliner Drechslerinnung, in Material und Form höchst gepflegte Leistungen der Lisker Werkstätten in Naumburg, und vortreffliche Leistungen einzelner Firmen. Vieles ist freilich etwas geziert, wie denn überhaupt das Luxusobjekt noch zu sehr bevorzugt erscheint. Anders aber ist die Berufserneuerung wohl nicht möglich. Technisch sind alle Leistungen, auch die Lackarbeiten gut, zum Teil vorbildlich Es scheint, als sei ein Weg gefunden, einem bedrängten Handwerk neue Lebendigkeit zuzuführen. Daß jeder Versuch dieser Art aller Unterstützung wert ist, bedarf keines Wortes.

MAX LÄUGER

Keramische Arbeiten aus der Großherzoglichen Majolika-Manufaktur Karlsruhe, die ihren Ruf vor allem dem vortrefflichen Max Läuger verdankt, kamen in dem für solche kleine Objekte allzugroßen Weißen Saal des Schloßmuseums nicht recht zur Geltung. Am besten gefielen die einfachen Schalen, die in Form und Dekor an Traditionen der Bauerntöpferei, an mancherlei Anregung aus der Vergangenheit und der Ferne, und an Formen des modernen Kunstgewerbes erinnern, und denen gegenüber man spürt, wie Form, Bemalung, Glasur und Brand das Werk derselben Persönlichkeit ist. Wenigen befriedigten die Fliesenmalereien. Und die keramische Plastik gar wirkte in ihrer leeren Kunstgewerblichkeit peinlich.

*

GALERIE CASPARI

Wir bilden zwei bisher der Öffentlichkeit unbekannte Werke älterer deutscher Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ab, die in der Galerie Caspari, München, ausgestellt sind, weil sie einen Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen dürfen. Das Bildnis Moriz von Schwinds stellt die seinerzeit gefeierte Sängerin Hetzenecker (später Frau Karoline von Mangstl) dar. Das Bild scheint eine (dreiviertel lebensgroße) Variante oder Vorarbeit zu einem ähnlichen Bild zu sein, das im Schwindband der „Klassiker der Kunst" auf Seite 279 abgebildet ist und die Sängerin, in genau derselben Haltung im Konzertsaal des Königlichen Odeons in München zeigt. Dieses mehr repräsentative, aber kaum so ausdrucksvoll gemalte Bildnis hat kurz vor dem Krieg die Hamburger Kunsthalle erworben. Schwind hat die Hetzenecker auch in Mozart-Rollen häufig gezeichnet. Ferner gibt es eine Skizze: Mitglieder der Wiener Hofoper und Genien bitten die Sängerin, die nach ihrer Verheiratung die Bühne verlassen hatte, zum Theater zurückzukehren.

Das Bild Eduard Steinles ist für Goethes Schwager Schlosser gemalt worden. Eine Zeichnung befindet sich im Museum zu Weimar. Das Bild befand sich lange Zeit im Stift Neuburg.

K. Sch.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Die Kunst der Griechen von Arnold von Salis. 2. Aufl 68 Abb. Verlag S. Hirzel, Leipzig 1922.

Brandenburgische Fahrten. Bd. 1. 90 Abb. von Werner Köhler. Berlin, Schoetz & Parrhysius, Verlag.

Der Genius im Kinde von G. F. Hartlaub. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder. Verlag von Ferdinand Hirt, Breslau.

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922. Herausgegeben von Gustav Bosse. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Kunst und Kultur der Gegenwart von Rich. Hamann. Verlegt durch das kunstgeschichtliche Seminar in Marburg.

Studien über Leonardo da Vinci von Wilhelm von Bode. 73 Abb. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Clive Bell: Kunst. Herausgegeben und eingeleitet von Paul Westheim. Sibyllen Verlag, Dresden.

A. E. Brinckmann, Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. R. Piper & Co. Verlag, München.

Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830 von Paul Ferd. Schmidt. 108 Abb. R. Piper & Co. Verlag, München.

Teufelskinder von Jules Amédée Barbey d'Aurevilly. Mit 19 Zeichnungen von Alfred Kubin. 1921. München bei Georg Müller.

Julius Meier-Graefe, Vincent. 2. Bd. Text und Tafeln. R. Piper & Co. Verlag, München.

Kunsthalle zu Hamburg, Kleine Führer. 28 Bändchen gedruckt im Auftrage der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Hamburg.

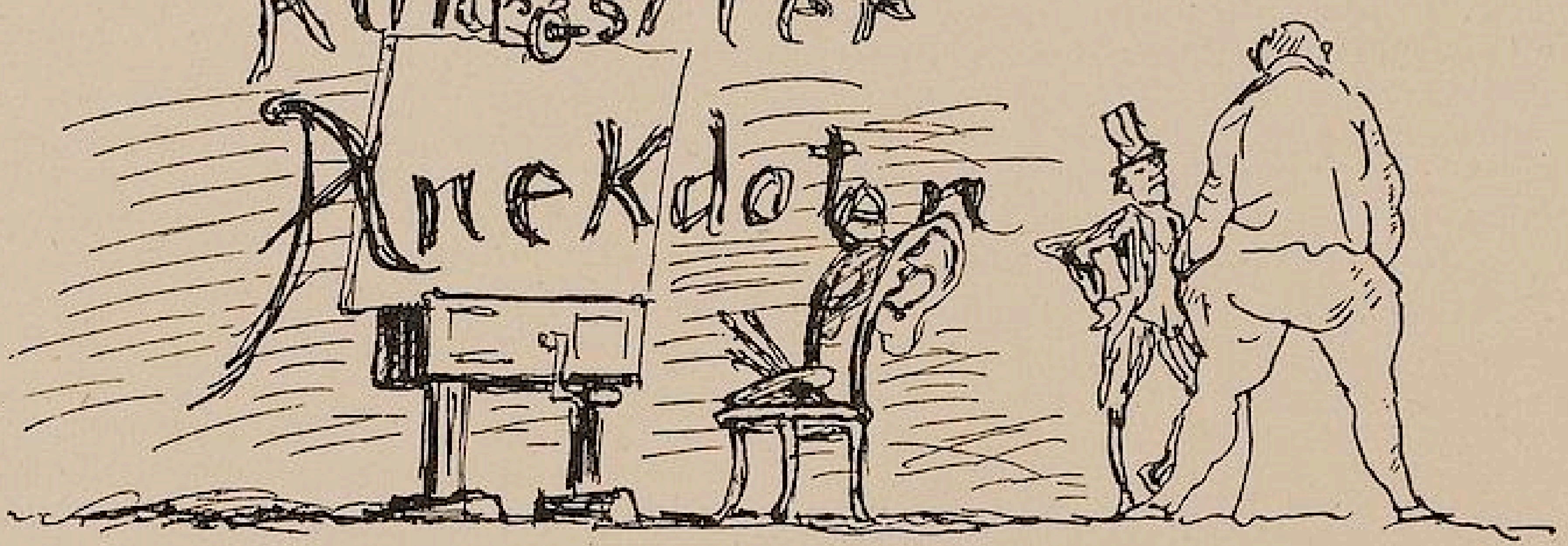
Franz Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance. 102 Abb. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S.

Ganymed, Ein Jahrbuch für die Kunst. R. Piper & Co., München, Verlag der Maréesgesellschaft.

Leopold Ziegler, Der ewige Buddha. Darmstadt 1922, Otto Reichl Verlag.

Siegfried Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus. F. Bruckmann A.-G., München 1922.

Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff. Herausgegeben von Dr. Charlotte Steinbrücker. Berlin und Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co.



DER KUNSTFREUND

Ein Kunstfreund jüngsten Datums, dessen Urteil noch von keiner Sachkenntnis getrübt ist, geht in einer großen Kunsthandlung umher. Er deutet auf ein kleines Bild:

Und dies?

Dies? Um 1830.

So 1830! Aber mir lassen Sie es doch wohl um 1800? —

VORWORT VON GAEDA GUITRY*

Verehrtes Publikum!

Ich schwöre dir, daß ich keine schlechten Absichten habe! Und bin's zufrieden, wenn dir das Anschauen ebenso viel Spaß macht wie mir das Malen. Doch zuguterletzt steckt noch eine ganz kleine Kunstpolitik dahinter; bedenke doch, wie lobend man vor diesen Bildern über meine Theaterstücke reden wird. Gewiß und wahrhaftig! Machen mir doch die Kollegen am Theater bei meinen Premièren die schmeichelhaftesten Komplimente über meine Bilder!

DER HÄUPTLING

Vor kurzem interviewte ein Kunstfreund den Führer der modernsten Schule, der es verschmäht seine Überzeugung in Kunstzeitschriften auszubreiten.

„Wie kamen Sie eigentlich zu diesem Stil" bohrte der Neugierige? Und dann noch unzählige „Warum" und „wieso" — Keine Antwort. Zuletzt spricht der Maler bedeutungsvoll: „es ist verboten mit dem Wagenführer zu reden."

CARPEAUX

Der Meister stand auf einem Gerüst und legte die letzte Hand an seine Gruppe am Pavillon de Flore. Der Kaiser kam vorüber, ließ seine Gefolge stehen und stieg hinauf zu Carpeaux, um ihn zu begrüßen. Dieser übermütig, ließ sich durch seine gute Stimmung verleiten Tonkügelchen auf die Untenstehenden zu werfen. „Aber Meister Carpeaux!" entsetzte sich der Kaiser.

„Sire, würden Sie sich den Spaß nicht auch machen, wenn Sie Lust dazu hätten?"

„Aber Meister Carpeaux!"

„Dann", sagt der Künstler, sich verbeugend — „lohnt sich's wirklich nicht, Kaiser zu sein . . . ."

* Zu seiner Bildnisausstellung bei Bernheim-Jeune.

DER LOTTERIEGEWINN

Es war im Jahre 1878. Pissarro schrieb an Eugène Murer: „Es geht mir furchtbar schlecht und ich sehe keine Hilfe." Sie kennen doch diese originelle Persönlichkeit, diesen Murer? Eigentlich hieß er Meunier und hatte, ehe er sich für die Malerei interessierte, Romane geschrieben, aber gerade damals hatte er sich einer viel nahrhafteren Beschäftigung ergeben, er war Konditor geworden. Sein Laden, Quai Voltaire, war der Treffpunkt der Impressionisten. Er wollte, um Pissarro beizuspringen, eine kleine Lotterie organisieren und die Lose bei seiner Kundschaft absetzen. Als Gewinne die Bilder von Pissarro. Hundert Lose, das Los zu 1 Frank. Vier Bilder. Pissarro wollte sogar sechs geben.

Einer der Gewinne fiel einem kleinen Dienstmädchen zu. Sie stürzte herbei. Meunier-Murer zeigte ihr das Bild, es hing im Laden, hing recht bescheiden neben den üppigsten, mit Früchten garnierten Torten, den crême gefüllten „Saint-Honorés". Stumm vor Enttäuschung ließ das kleine Mädel die Augen von den strotzenden Leckerbissen zu der armseligen kleinen Leinwand wandern. Wie tat es ihr leid um ihre zwanzig Sous! Endlich sagte sie: Ach, wenn's Ihnen einerlei wäre Monsieur Meunier, möchte ich lieber ein Saint-Honoré. Sie bekam ihr Saint-Honoré. Sie zog selig damit ab. Aber Murer, noch beglückter, behielt den Pissarro.

(Aus dem „Bulletin de la Vie Artistique" das bei Bernheim-Jeune erscheint.)

ZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

MARIA IMMACULATA. BAYERISCH. SPÄTBAROCK

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM. NEUERWERBUNG

Kunst und Künstler

REISE IN SÜDDEUTSCHLAND

VON

KARL SCHEFFLER

I

Jede Zeitschrift moderner Kunst vertritt, neben ihrem Programm, irgendwie lokale Interessen. Wie sehr sie sich auch bemüht, das Ganze der lebendigen Kunst darzustellen, sie wird doch der ihr zur Seite sich entfaltenden Kunst am meisten Beachtung schenken. Nicht nur weil diese dem Urteil so bequem daliegt, sondern weil von vornherein ein bestimmtes Kunstzentrum gewählt worden ist, um die dort schaffenden Künstler zu vertreten, weil die Zeitschrift naturgemäß erscheint, wo sie sich im Mittelpunkt der künstlerischen Bewegung glaubt. Der Vorteil leuchtet ein. Es ist derselbe Vorteil, den ein Künstler hat, der sich seiner Bodenständigkeit bewußt bleibt, um desto sicherer und freier ein Weltbürger der Kunst sein zu können. Auch eine Zeitschrift braucht Bodenständigkeit, um fest dazustehen und frei nach allen Seiten ausschauen zu können.

Bei diesem Stand der Dinge droht aber die Gefahr, daß das Fernere nicht überall mit der ihm gebührenden Aufmerksamkeit verfolgt und seiner Eigenart nach gewürdigt wird. Korrespondenten können diese Gefahr nicht ganz abwehren. Sie stehen selbst in andern Lokaltraditionen und Lokalinteressen, und sind so leicht geneigt, diese zu überschätzen, wie die Redaktion dazu neigt, die eigenen lokalen Interessen in den Vordergrund zu rücken. Darum empfiehlt es sich, daß der Leiter der Zeitschrift selbst von Zeit zu Zeit andere Kunstzentren aufsucht, um das, was dort entsteht, an den Überzeugungen seiner Zeitschrift zu messen, und um die Haltung der Zeitschrift auch wieder an neuen oder außerhalb des Weges liegenden Erscheinungen zu prüfen.

Diesem Wunsche verdanken die folgenden Berichte ihre Entstehung. Seit langem hören wir den Vorwurf, „Kunst und Künstler" kümmere sich zu wenig um das, was in Süddeutschland vorgeht. Wir hören dieses vor allem aus München. In der Folge wird sich ergeben, wieweit der Vorwurf berechtigt ist; denn es wird im besonderen das Thema: Norddeutschland — Süddeutschland und: Berlin — München, das die Geschichte eines eben jetzt verschärften Gegensatzes auch in der Kunst umfaßt, zu behandeln sein.

RHEINISCHE MADONNA. FRÜHES 14. JAHRHUNDERT
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM. NEUERWERBUNG

Nürnberg.

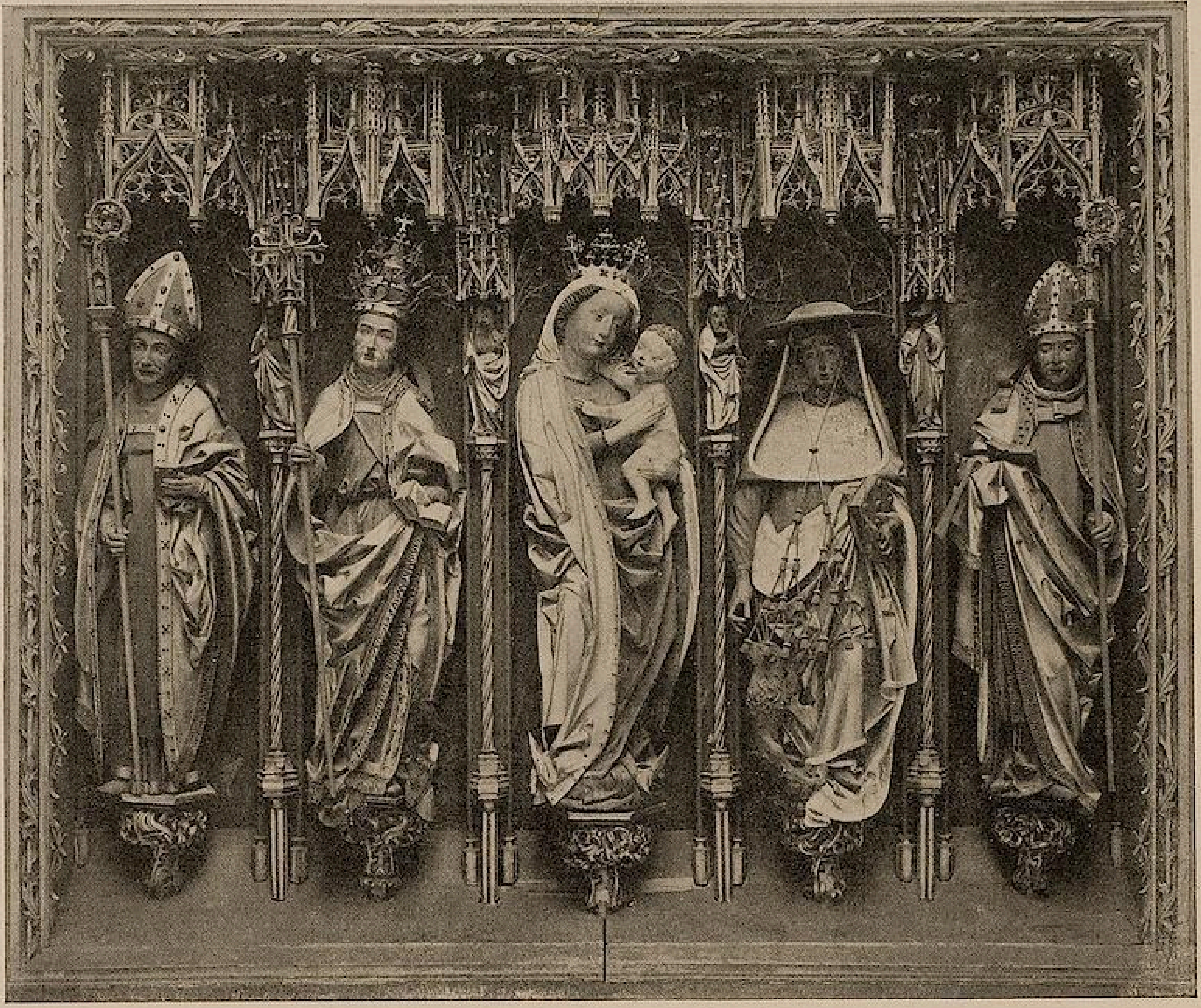
Nicht lange vor dem Krieg ist an dieser Stelle eine Fehde gegen die Städtische Kunstsammlung Nürnbergs, die in dem 1908 erbauten Künstlerhaus am Königstor untergebracht ist und moderne Kunstwerke enthält, geführt worden. Damals gehörte diese moderne Galerie einer auf ihre künstlerische Vergangenheit stolzen Stadt zu den schlechtesten in Deutschland; es war, wenn man von Feuerbachs großer „Amazonenschlacht" absah, nicht leicht ein erträgliches Bild darin zu finden. Heute darf festgestellt werden, daß wenigstens kluge Versuche gemacht werden, den Schaden zu verbessern. Entscheidende Erfolge können natürlich nicht erzielt werden. Dazu fehlt es an den nötigen Ankaufsgeldern. Es bedürfte mancher Million, wenn jetzt noch erworben werden sollte, was als Grundlage einer guten Sammlung unentbehrlich ist. Ein großer Teil dieser Summe wäre freilich zu gewinnen, wenn nahezu der ganze vorhandene Bestand erst einmal zu Valutapreisen verkauft und dann neu von vorn begonnen würde. Aber dieser Radikalismus ist natürlich nicht zu erhoffen. Die getroffenen Verbesserungen bestehen darin, daß viele der schlechten, ja geradezu unmöglichen Bilder aus den architektonisch garnicht üblen Räumen entfernt und daß einige bescheidene aber glückliche Neuerwerbungen gemacht worden sind. Man geht freilich auch jetzt noch ziemlich schlank durch das Museum dahin, nachdem man Feuerbachs Bild achtungsvoll aber kritisch gegrüßt hat; doch findet man in einem Kabinett wenigstens eine kleine Anzahl besserer Bilder. Es ist da eine geschmeidig gemalte Atelierstudie Fritz von Uhdes (der Bettler), ein im guten münchnerischen Galeriestil gemaltes Frauenbildnis Hugo von Habermanns, zwei Porträts von Corinth, von denen das Damenbildnis am lebendigsten anspricht, eine vortreffliche Landschaft von Purrmann, zwei gut gewählte Bilder, ein Porträt und eine Felsenlandschaft von Slevogt, eine „Dame in Rot" von Dora Hitz (die als Nürnbergerin ein besonderes Anrecht hat), zwei frühe Landschaften von Hölzel, die mehr überzeugen, als seine späteren Stilisierungen, und einiges andere. Das beste bietet das Erdgeschoß mit einer Folge von Schwarz-weißblättern, mit schönen Arbeiten von C. D. Friedrich und Genelli, von Franz Krüger und Menzel, von Thoma, Leibl, Gaul, Corinth und Slevogt, von Munch, Barlach, Kokoschka und anderen Graphikern. Es ist richtig, in dieser Weise mit Hilfe graphischer Arbeiten zu zeigen, was sich mit Bildern und Plastiken aus materiellen Gründen jetzt nur bedingt zeigen läßt. Wird in der begonnenen Weise folgerichtig weitergearbeitet, so kann die Städtische Kunstsammlung sich zu einem erträglichen Ausstellungshaus moderner Kunst wenigstens langsam auswachsen. Eine vorbildliche Galerie kann nicht mehr entstehen; dazu ist zu viel versäumt worden. Man

DIE NÜRNBERGER MADONNA. TEILAUFNAHME
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM. PHOTOGR.: FERD. SCHMIDT, NÜRNBERG

muß zufrieden sein, wenn die Leitung des Germanischen Nationalmuseums, der auch die moderne Sammlung untersteht, das Mögliche tut.

*

Leiter des Germanischen Nationalmuseums ist, wie man weiß, nach langen öffentlichen Debatten, Dr. Heinrich Zimmermann geworden. Seine tatkräftige Jugend ist vor eine schwere Aufgabe gestellt worden und hat sie in einer bewunderungswürdigen Weise gelöst. Vielleicht war das kaum zu Entwirrende nur von der Entschlossenheit und Unbekümmertheit dieser Jugendenergie zu leisten, die sich nicht scheut, Knoten einfach zu zerhauen, wenn sie sich sonst nicht lösen lassen. Jedenfalls wird es einem schwer, sich vorzustellen, wie ein nicht mit dieser goldenen Rücksichtslosigkeit begabter Kunsthistoriker, wie ein weniger naiver und kenntnisreicher Organisator mit der Auflockerung und Ordnung der an wertvollen Objekten reichen, aber zu einem Irrgarten gewordenen Sammlung



MITTELSCHREIN DES HENBRÜCKER ALTARS. WERKSTATT DES MICHAEL WOLGEMUT
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

hätte fertig werden sollen. Es war dazu das ungestüme Bodeblut nötig, das Heinrich Zimmermann in den Adern hat.

Man kennt das alte Karthäuserkloster mit seiner Kirche und seinen Kreuzgängen, das A. v. Essenwein „architekturonerisch" erweitert und ausgebaut hat, und in das die reichen Kunst- und kulturhistorischen Sammlungen dann so hineingestopft worden sind, daß einem beim Durchschreiten des Museums schlimmer noch zumute wurde als einem im Berliner Museum für Völkerkunde zumute ist. Vor dem Krieg wurde der Bau eines neuen Flügels am Kornmarkt beschlossen, die Arbeit wurde dem Architekten German Bestelmeyer übertragen, im Krieg vollendet, und es ist das Haus nun von dem neuen Direktor in Besitz genommen worden. Dieser neue Flügelbau ist gut. Er schließt sich dem alten Gebäude ungezwungen an, ohne in peinlicher Weise der Stilimitation zu verfallen, er ist einfach und sachlich in allen Teilen, verzichtet auf unnötige Repräsentation, ohne ärmlich zu wirken, und enthält in zwei Stockwerken eine Reihe wohl abgemessener und vortrefflich belichteter Räume. Gut gelöst ist die Aufgabe, die Wände so niedrig erscheinen zu lassen, daß die Bildformate wirken, und das Licht doch hoch hereinfallen zu lassen. Bestelmeyer hat dieses Ergebnis erreicht, indem er eine hohe, glatte Voute vom Wandgesims zum Oberlicht hinaufführte. Es sind vortreffliche Wandflächen entstanden und Zimmermann hat sie mit Einsicht benutzt.

Grundsätzlich besteht in diesem Museum die

ALBRECHT ALTDORFER, KREUZIGUNG CHRISTI. 1526

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

WOLF HUBER, MARTYRIUM DES HL. LEVDIUS
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM. PHOTOGR.: CHR. MÜLLER, NÜRNBERG

Schwierigkeit, daß die Sammlung sowohl kulturhistorische wie künstlerische Interessen befriedigen soll. Ein in die Augen fallender Vorzug der Neuaufstellung ist es darum, daß die künstlerischen und historischen Interessen streng, ja rücksichtslos geschieden worden sind. Der neue Flügelbau, der einzige Teil des Hauses, der für Ausstellungszwecke wirklich geeignet ist, gehört nun ganz der Kunst. In den andern Teilen des winkeligen, gängereichen Klosterbaues aber nimmt Zimmermann eine große Sichtung vor. Er ist noch mitten in der Arbeit, hat aber schon Entscheidendes geleistet. Dort sogar das Entscheidendste. Die Kirche, der Mittelpunkt der allen Gebäudemasse, kommt nun erst recht zur Geltung und bringt auch die darin aufgestellten Kunstwerke erst zur Geltung. Welche Schwierigkeiten überwunden worden sind und welche Schwierigkeiten noch zu überwinden sind, wird sichtbar, wenn man unversehens in einen der noch unberührt gebliebenen v. Essenweinschen Säle mit ihrem wohlgegeordneten Chaos gerät. Man erkennt dann, wie zwei Generationen aufeinandertreffen, daß sich die Anschauungen von dem, was ein Museum ist und wie es wirken soll, entscheidend gewandelt, aber auch geklärt und veredelt haben.

Das Germanische Museum ist tatsächlich auf dem Wege, eine der besten Schausammlungen zu werden, ohne daß das gelehrte Interesse darunter leidet. Was der junge Direktor im besonderen als Leiter eines Kunstmuseums vermag, erkennt man vollständig schon in dem neuen Flügelbau. Mit überzeugender Einfachheit ist disponiert worden; die Räume sind zweckmäßig hergerichtet, die Aufstellung der Kunstwerke verrät einen sicheren Instinkt für Wirkung und einen gesunden Sinn für geschichtliche Folge. Einen besonderen Hinweis verdient die kühne Verbindung von Gemälden und Holzplastiken. Wie denn überhaupt eine sachlich geklärte Kühnheit Zimmermanns bester Teil ist. Die Aufstellung beweist, daß es richtig ist, Werke der Malerei und der Plastik, die im Altarwerk einst zusammengehörten, einer Kunsthistorikeridee zuliebe nicht zu trennen. Die stark auf Reliefwirkung gearbeiteten farbigen Sakralskulpturen mit ihren reichen Vergoldungen sehen zwischen den gleichzeitigen Altarbildern überraschend gut aus. Die Wände erscheinen in ungezwungener Weise gegliedert, der Wechsel von Relief und Fläche ist wohltätig, das Auge empfängt dadurch immer wieder neue Antriebe.

Die Wände sind einfarbig gestrichen und geben gute Hintergründe. In der Wahl der Töne hat Zimmermann allerdings hier und da einen etwas handfesten Geschmack bewiesen. Ein Mann feinster Nuancen ist er nicht und kann es bei dem, was er leisten muß, auch nicht wohl sein. Seine sehr eilig arbeitende Energie läßt artistische Verfeinerung nur bis zu gewissen Graden zu. Das Grau der mittleren Bildersäle scheint mir etwas kalt geraten, die Grün, Gelb und Blau wirken durch-

MICHAEL PACHER, GEBURT MARIÄ
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM. NEUERWERBUNG

weg etwas zu forsch. Am wirkungsvollsten hat Zimmermann im Erdgeschoß mit den Wandfarben gearbeitet, dort wo das herrliche Kunstgewerbe der Sammlung aufgestellt ist. Er hat die Räume farbig stark voneinander getrennt: ein grüner Rokokosal, ein roter Gläsersaal, ein blauer Saal mit Metallgerät, ein gelber Saal mit kirchlichem Kunsthandwerk liegen nebeneinander; und von den Hintergründen heben sich die geschickt gestellten Gegenstände dreist und selbstherrlich ab. Die verwirrende Fülle, die fast immer herrscht, wo Gegenstände des Kunstgewerbes aufgehäuft sind, ist mit Gewaltmitteln gebändigt, in herrischer Weise ist Ordnung und Übersichtlichkeit geschaffen worden, also das, was im Germanischen Museum am wichtigsten war. Zuweilen will einem die ordnende Hand aber ein wenig unzärtlich erscheinen, so imponierend und imposant die Gesamtleistung ist.

Eine Folge dieser Ordnung ist, daß das Museum den Besucher nun nicht mehr verwirrt und ermüdet, trotz der Fülle des Vorhandenen. Auch wirkt es fast bedeutender als es ist. Es ist, wie

LUCAS CRANACH D. Ä., BILDNIS DES JOH. ST. REUSS, REKTORS DER WIENER UNIVERSITÄT. 1503
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

vor der Zerstörung der Wetter ins Museum gerettet worden; und andere Plastiken, wie die berühmte Nürnberger Madonna und eine Maria aus der Werkstatt des Veit Stoss, haben jetzt erst die rechte Wirkung zurückgewonnen, nachdem sie von dem Ölfarbenanstrich aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts befreit worden sind. Unter den neuerworbenen Bildern spricht vor allem eine dem Pacherkreis nahestehende Geburt Mariä an und ein aus der Sammlung Nemes geliehenes „Urteil des Paris" von Cranach. Und geht man in Gedanken den älteren Besitz des Museums durch, so denkt man besonders gern zurück an die zierliche Madonna mit der Erbsenblüte des Meisters Wilhelm von Köln, an die Stephan Lochner zugeschriebene Kreuzigung, an die mit merkwürdigem und charaktervollem Manierismus gemalte Kreuzigung des Mäleßkircher, an Pleydenwurffs und Wolgemuts Altartafeln, an das Dürerkabinett mit den im guten und schlechten Sinne sehr deutschen Idealbildnissen Kaiser Karls und Kaiser Sigismunds, an Burgkmairs sinnlich schöne Madonna im Garten, an Cranachs Reuss-Bildnis, das ein ganz großes Werk der Weltkunst ist, an die mit einer unendlich malerischen Phantasie gemalten Bilder Altdorfers und Wolf Hubers, an die Bilder Baldungs und an die lange Reihe prachtvoller Plastiken aus fünf Jahrhunderten.

man weiß, nicht eben überreich an ganz großen Werken der Kunst, es besitzt viele Schulbilder und -plastiken; dennoch hat man jetzt das Gefühl in einer Sammlung von hohem Niveau zu sein. Alles Niedere ist entfernt worden, das Gute tritt wirkungsvoll hervor, und der vorhandene Besitz ist durch glückliche Neuerwerbungen aufs schönste bereichert worden. Von den neuerworbenen Plastiken ist besonders eine frontal sitzende, herrlich durchgeistigte rheinische Madonna aus dem frühen vierzehnten Jahrhundert zu nennen. Sodann wirken einige barocke Großplastiken in ihrer hysterisch jauchzenden Bewegtheit fast sensationell. Eine Reihe Nürnberger Plastiken sind

Doch kann in einem Reisebericht, der mit beschränktem Raum rechnen muß, nicht auf einzelnes dieser reichen Sammlung eingegangen werden. Es bleibe anderen Gelegenheiten vorbehalten, über den Bestand des Germanischen Museums zu sprechen — wie ja im Novemberheft damit bereits begonnen worden ist in dem Aufsatz von Heinrich Höhn über die gotische Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum.

Ein zweiter Erweiterungsbau am Kornmarkt ist geplant. Es bleibt zu wünschen, daß auch er bald ausgeführt werde. Denn das bisher Geleistete

HANS BURGKMAIR, MADONNA IM GARTEN. 1509

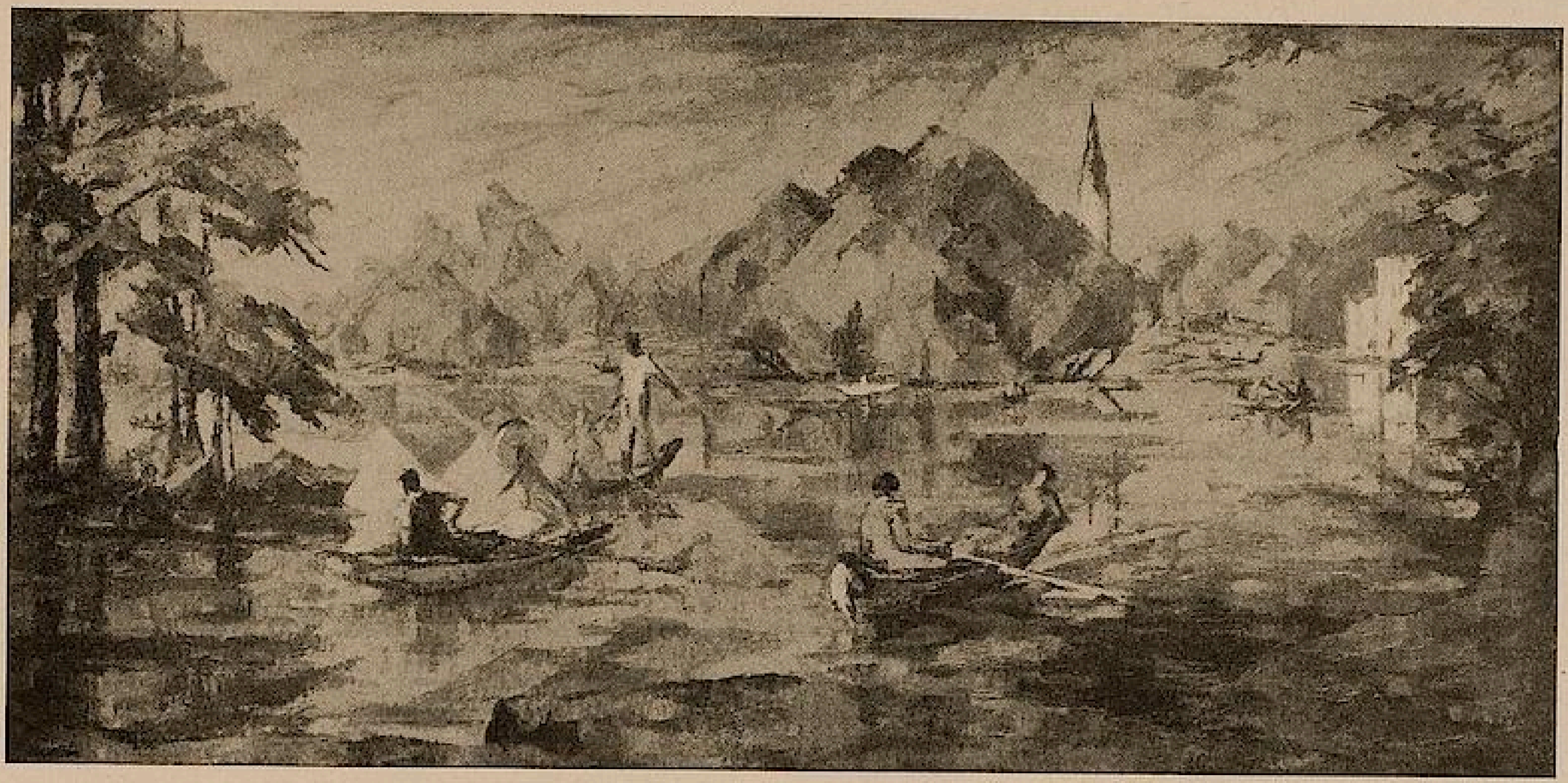
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

BERNHARD BENDEL, EVANGELIST ST. LUKAS. HOLZ. AUGSBURG 1697

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

zeigt, wie sehr die Werke durch eine sinngemäße Aufstellung, wie sehr die Sammlungen durch Ordnung und Auflockerung gewinnen. Gerade dieses Museum braucht viel Raum und Luft, damit es ganz werde, was es zu großen Teilen schon geworden ist und immer mehr zu werden verspricht: ein Nationalmuseum, in dem der Deutsche sich angesichts seiner reich gegliederten, eigenartigen und tiefdringenden Kunst fühlen und mit Stolz sagen kann: dieses ist unser! Der neue Leiter des Museums aber reiht sich mit seiner Leistung den führenden Museumsleuten nun an. Er beweist, daß man auch auf die stille, entsagende, dienende Tätigkeit eines Kunsthistorikers das Wort vom heroischen Wollen anwenden darf.

*



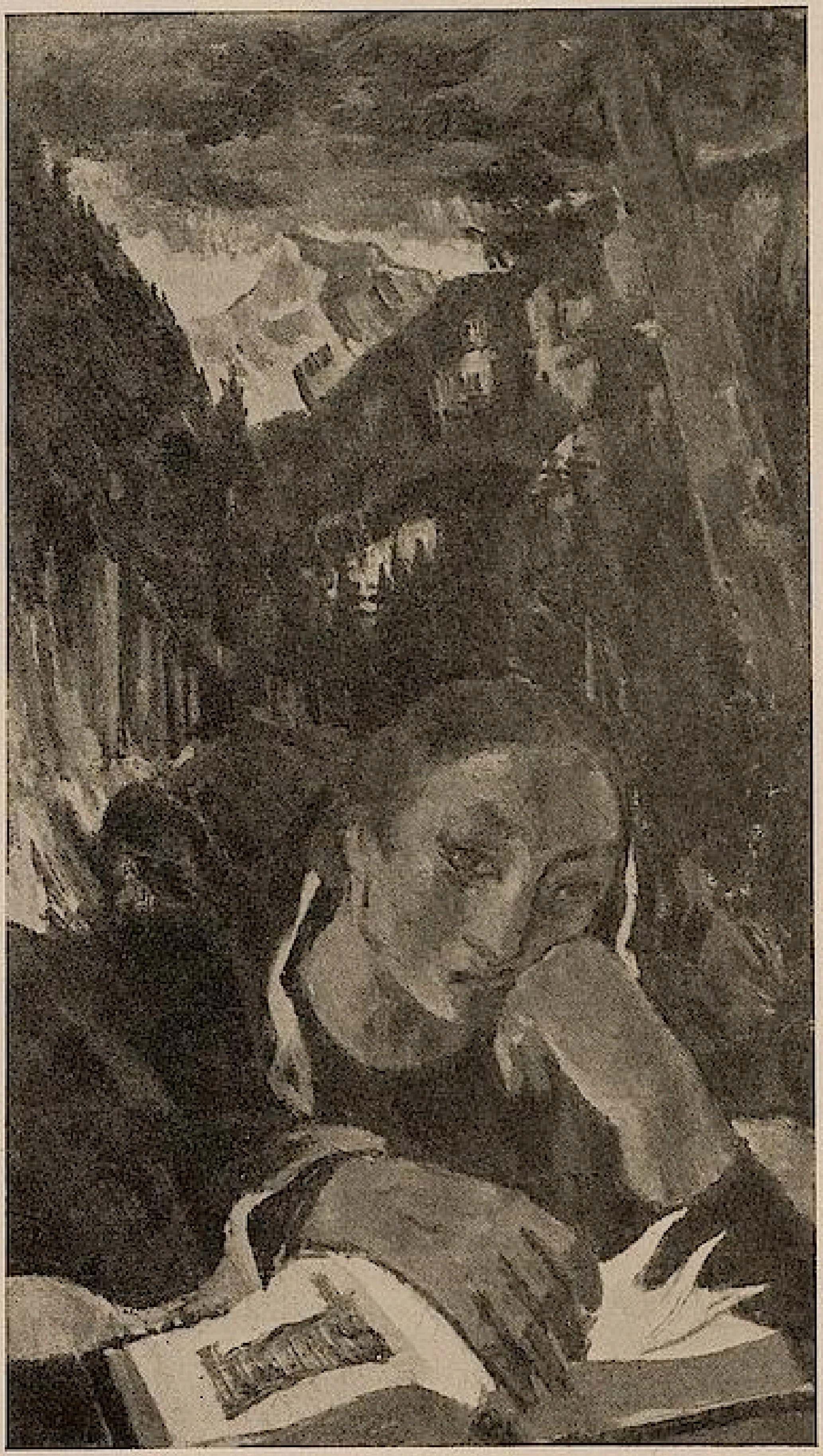
J. W. SCHÜLEIN, AUF DEM SEE

München.

Die schöne Stadt, die den Fremden mit einer nur ihr eigenen Festlichkeit zu empfangen scheint und in der man sich gleich wieder heimisch fühlt, war in voller Bewegung. Hotels und Pensionen waren überfüllt, die Kunstfreunde aber, die ich gern gesprochen hätte. waren bei dem schönen Wetter in die Berge gefahren. So konnte ich nicht so ausführlich, wie ich es gewünscht hätte, erfahren, wie die Münchener über ihre eigenen Künstler und über deren Verhältnis zu den norddeutschen Kollegen denken. Was ich hörte, war das Erwartete. Man sprach mit einiger Gereiztheit von Berlin, es hieß, die Münchener Künstler würden dort nicht richtig verstanden und ungerecht eingeschätzt. Und „Kunst und Künstler" bekam auch sein Teil. Aus den Reden war herauszuhören: was eure Pechstein, Heckel, Kirchner, Purrmann usw. sind, das sind unsere jüngeren Maler schon lange! Und als ich fragte, wo ich denn nun am besten meine Kenntnis der neuen Münchener Kunst erweitern könne, wurde ich in die Ausstellung der Neuen Sezession gewiesen.

Von vornherein will ich feststellen, daß sich dort mein Urteil nicht grundsätzlich gewandelt hat. Überraschungen habe ich nicht erlebt, neue starke Persönlichkeiten nicht kennen gelernt. Dagegen hat mir das Zusammengehörigkeitsgefühl dieser Künstler Eindruck gemacht.

Der am meisten genannteste und berühmteste Maler der Gruppe, Karl Caspar, ist ein ernster Künstler, dessen dekorative Begabung mehr innere Größe und Tiefe sucht als sie von Natur hat, und die auf schmalem Pfad zwischen Marées und Munch, zwischen altmeisterlicher Anregung und zeitgemäßer Ausdrucksweise dahinschreitet. Er verwendet große Mühe auf wohlabgewogene Kompositionen, und dann auch wieder auf eine gefällige malerische Auflockerung; er versucht es religiöse Empfindungen, ja selbst naturalistische Stoffe tra-



CARL CASPAR, NÖRDLICHE SIBYLLE. 1920

gisch zu betonen, doch gerät ihm das Tragische immer mehr oder weniger zu einem untragischen Wohlklang, und es bleiben im Gedächtnis mehr die schmückenden Eigenschaften seiner Malerei als die ergründenden.

Richard Seewald versteht es, mit einem entschiedenen Sinn für das Kreaturhafte und Erdhafte der Dinge, das Superlative von Van Gogh und Cézanne ins behaglich Münschnerische zu übersetzen, mit wohltuenden Farbenklängen und unzweideutigen Konturen das Geistige der Erscheinung etwas robust zu formalisieren (Franz Marc) und mit Haltung eine Mitte zu finden zwischen der Leidenschaftlichkeit der Vorbilder und der selbstzufriedenen Ateliergemächlichkeit, wie sie in einer „Kunststadt" leicht aufkommt.

Josef Eberz fühlt sich, wie es scheint, alten deutschen Meistern wahlverwandt, vor allem als Zeichner. In seinen besten Bildern und Zeichnungen ist, trotz expressionistischer Methodik, ein stilles und heimliches Leben gemütlicher Art, etwas Erzählendes und romantisch Episches. In seinen Arbeiten verträgt sich ein dichterisch anschauender Maler mit einem Schachspieler der Form; er ist darum ungleich, in seinen besten Bildern und Zeichnungen aber ausdrucksvoll.

Julius Wolfgang Schülein malt, mit eigenwilliger Zartheit, Stimmungslandschaften. Er ist ein das Pikante suchender Skizzist, in seinen Landschaftsphantasien wird eine heroische Absicht etwas zu gefällig vorgetragen. Seine Bilder erinnern entfernt an Prospekte aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts; er gewinnt der Impression schmückende und illustrative Wirkungen ab.

Max Unolds Stilleben sind ruhige, kultivierte Arbeiten, in denen ein Cézanneeinfluß fast restlos kunstgewerblich geworden ist. Cézanne hat überhaupt mächtig in München gewirkt, seit Weißgerber ihn dort popularisiert hat. Doch haben die Münchner den faustischen Cézanne ein wenig zum „Kindl" gemacht.

Frau Caspar-Filser ist eine begabte Malerin, die ein Ganzes zu sehen und zu gestalten weiß. Was bei einer Frau selten ist. Auf den Spuren Cézannes einhergehend (auch sie!) und ihm nachsprechend, wie eine kluge und warmherzige Frau einem bewunderten Mann nachspricht, ergreift sie mit Mannesmut die schwierigsten malerischen Probleme und scheut sich nicht eine liebenswürdige weibliche Banalität teilnehmen zu lassen. Eigen ist ihr ein nicht gewöhnlicher Sinn, die Fläche malerisch aufzuteilen und sie mit dem Schein von Bedeutung zu schmücken.

Oskar Coesters Bilder wirken in ihrer verkneteten Technik und nebulösen Auffassung reichlich atelierhaft; doch spricht aus ihnen ein Sinn für das Künstlerische, der sich selbst erzogen hat und der, rings von erdrückenden Anregungen umgeben, eine gewisse Eigenart zu wahren weiß.

Julius Heß ist, wie es scheint, zu lange in der Lehre alter Meister geblieben. Seine Malerei hat den Museumszug und wird umso unpersönlicher, je länger man sie ansieht. Innerhalb dieser Bedingtheit aber ist ihr eine gewisse Reife und Abgeklärtheit eigen.

CARL CASPAR, MUTTER UND KIND. 1918

Oskar Herrmann (der bei Thannhauser eine Ausstellung hatte) sucht mit entschiedener Malerbegabung seinen Weg zwischen Marées und Renoir. Er strebt angestrengt nach dem Wesentlichen, auch gelingt es ihm nicht selten das Allgemeine zu gestalten; doch versäumt er darüber noch das Besondere, mit den belebenden Reizen des Augenblicks.

Paul Klee wirkt auch in seiner Münchener Umgebung wie ein geistreicher, origineller und geschmackvoller Musterzeichner mit zu viel Ehrgeiz. Er müßte kunstgewerblich Ungewöhnliches leisten können, wenn er nur von dem Wahn lassen wollte, er könnte und müßte mystisches Weltgefühl ausdrücken. Er muß es nicht, und er kann es nicht. Aber er kann mit Farben und Formen eine Fläche sehr schön ornamental beleben.

Es bleibt von den am meisten Hervortretenden noch der Bildhauer Edwin Scharff. Er ist als Plastiker, was man bei einem Dichter preziös intellektuell nennen würde. Die Form, die er lebhaft und nervös empfindet, spitzt er pikant zu und ziseliert sie, bis sie kostbar erscheint. Das plastische Formgesetz kennt er von Grund auf und kann sich darum manieristisch manche Freiheit erlauben. Mit großem Geschick umgibt er seine Gestalten und Bildnisbüsten mit einer Atmosphäre von Geistigkeit und Kultur; es ist, als wette er vor dem Modell, daß der Esprit nicht nur eine Eigenschaft der Dichter und Maler sein kann, sondern auch der Bildhauer. Er ist reiner Artist.

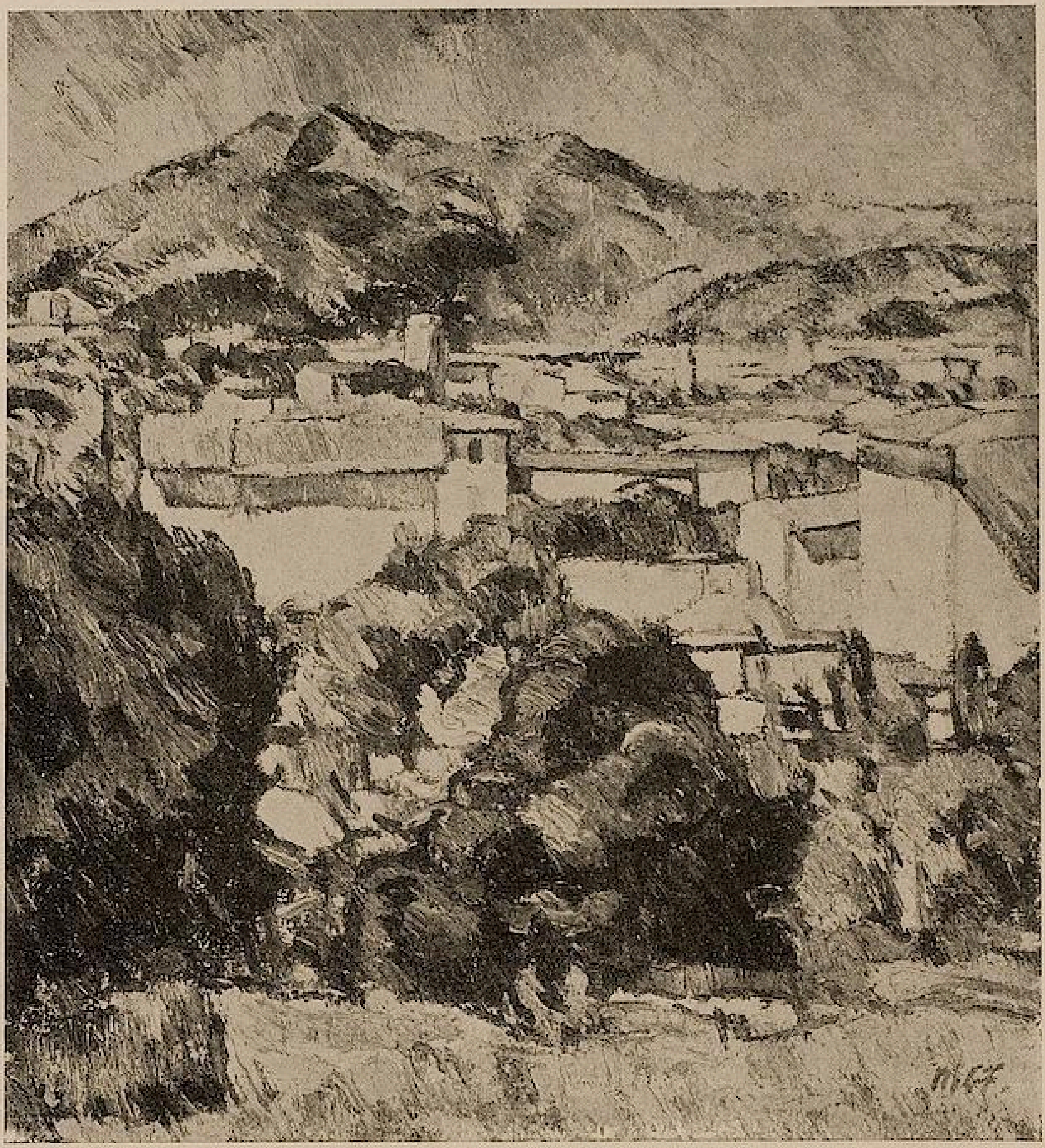
Faßt man den Eindruck zusammen, der von jener Generation ausgeht, die man die der Vier-

JOSEF EBERZ, BEIM ROCCA MINORE, ASSISI. ZEICHNUNG
BESITZER: STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG, MÜNCHEN

ziger nennen könnte, so muß man ein Niveau feststellen. Alle diese Künstler verbindet ein unsichtbars Band, sie alle gehören einer nicht offiziellen Akademie an und sind Kinder einer Tradition, von der sie sich garnicht zu lösen vermögen, wenn sie auch noch so wild tun. Ich habe hier neulich, im Bericht über die Herbstausstellung der Berliner Sezession, angemerkt, daß die Münchener Gäste eine wohltuende Ruhe in die Ausstellung gebracht hätten. Dieses eben hängt eng zusammen mit der Überlieferungstreue. An jedem Werk hat der Stadtgeist Münchens irgendwie Anteil. Das verleiht, obwohl diesem Stadtgeist noch heute anzumerken ist, daß München als Kunststadt ursprünglich weniger ein freies Gewächs der Geschichte als vielmehr das Produkt eines Fürstenwillens gewesen ist, den Münchener Malern den Berlinern gegenüber in einem Punkt eine Überlegenheit. Neben den oben genannten Münchnern wirken Berliner Maler wie Kohlhoff und Krauskopf, wie Heckendorf und Waske, wie Janthur, Magnus Zeller und Klaus Richter, Maler also, die in der Berliner Sezession eine Rolle spielen, wie Menschen mit einer schlechten Kinderstube, sie wirken unerzogen, traditionenlos und entwurzelt. Sie wären in München unmöglich; die dort herrschende Atelieratmosphäre würde sie zu besseren Malmanieren erziehen. Auf der andern Seite aber sind Talente wie Pechstein, Heckel oder Kirchner den Münchnern wieder

JOSEF EBERZ, BRÜCKE BEI ASSISI

überlegen von einer andern Seite: sie haben mehr Natur. Und darum haben sie mehr Naivität und Originalität, mehr Sinn für die Zeit und die Zukunft. Die Münchner Maler stehen in keinem engen Verhältnis zur Natur, sie stecken tief im Atelier, selbst wenn sie vor der Natur, in Oberbayern oder Italien malen. Sie gehen mehr von der Palette, vom Schulmäßigen aus, als von erlebten Anschauungen. Weißgerber ist dafür bezeichnend mit seinem vollen, das Münchner Barock in einer neuen Weise abwandelnden Talent. Er ist ein guter Maler, doch scheint selbst ihm die Münchner Umwelt verwehrt zu haben, den Ausgleich zwischen Tradition und Natur, zwischen Schule und Persönlichkeit zu finden. Alle Arbeiten der oben genannten Münchner Maler sind in einer merkwürdigen Weise teppichartig, sie sind raum- und luftlos, man denkt vor ihnen nicht an die Natur, sondern an andere, bessere Kunstwerke. Man darf nicht sagen, daß eben sei die Eigenart, darin liege die Kraft. Auch Leibl, Trübner und Schuch, auch Marées und Thoma waren der Münchner Ateliertradition unterworfen, auch sie haben mehr oder weniger einen Stil der Palette; doch leiteten sie zugleich neue Natur in die Münchner Malerei und wurden eben durch ihr Naturgefühl zu Meistern. Es ist schade, daß die beiden Elemente: Natur und Kultur, Naivität und Tradition jetzt mehr denn je in verschiedenen Gegenden Deutschlands gedeihen. In Paris sind sie von je vereinigt gewesen und sind es jetzt noch in den Werken der Epigonen. In Deutschland aber vertritt München die Überlieferung des Handwerks, Berlin aber den Willen, neues Natur-



MARIA CASPAR-FILSER, FLORENTINER LANDSCHAFT MIT MONTE MORELLO. 1914

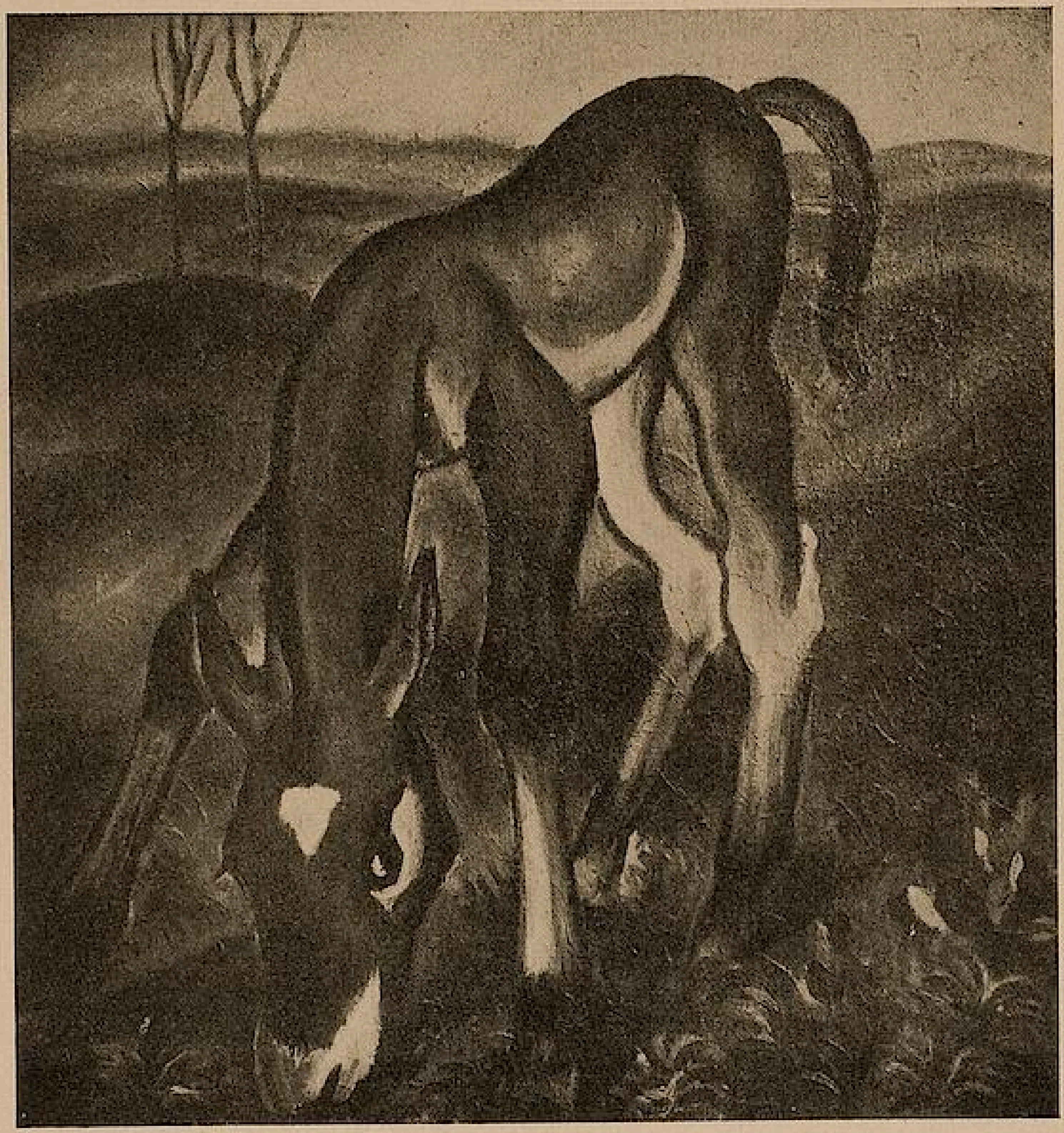
gefühl zu erobern. Und darum sieht jedermann sich genötigt, Partei zu ergreifen. Müssen wir das aber tun, so leidet es nicht Zweifel, daß das Primäre nicht die Tradition des Ateliers, sondern das Erlebnis der Natur ist. Münchens Vorzug ist, daß Zuchtlosigkeit und Willkür dort nicht gedeihen will; Berlins Vorzug ist, daß der Künstler zu neuer Ergründung immer wieder gereizt wird. Unsere Meister in Nord und Süd haben beides vereint, aber auch nur sie. Liebermann hat nicht ohne Ursache in München einige wichtige Entwicklungsjahre verbracht; Slevogt ist anderseits nicht ohne Ursache von München nach Berlin fast geflohen; und Corinth wiederum ist der Münchner Akademie großen Dank schuldig geworden. In München geht alle Kunst durch die Lehre der alten Meister dahin, durch die Lehre der Galerien; in Berlin wird der Künstler gepreßt, sein letztes an Eigenart und Persönlichkeit herzugeben. Dort ist ein Niveau, hier gibt es nur einzelne. Es ist nicht gut für die deutsche Kunst, daß es so ist, daß beide Tendenzen nicht verschmelzen, als nur in den Werken weniger Meister, daß inzwischen der Streit herüber und hinüber geht und daß die tüchtigen mittleren Begabungen darunter am meisten leiden. Dort verfallen sie leicht dem Rezept und hier einer gewissen Barbarei. Dieser Dualismus ist deutsches Schicksal und muß, so scheint es, hingenommen werden. Wie die Dinge aber liegen, ist Berlin, alles in allem, immer noch eine bessere Pflanzschule der persönlichen Begabung, trotz der Ge-

fahren der Traditionslosigkeit, weil es letzten Endes doch darauf ankommt, wieviel Natur eine Kunst hat.

*

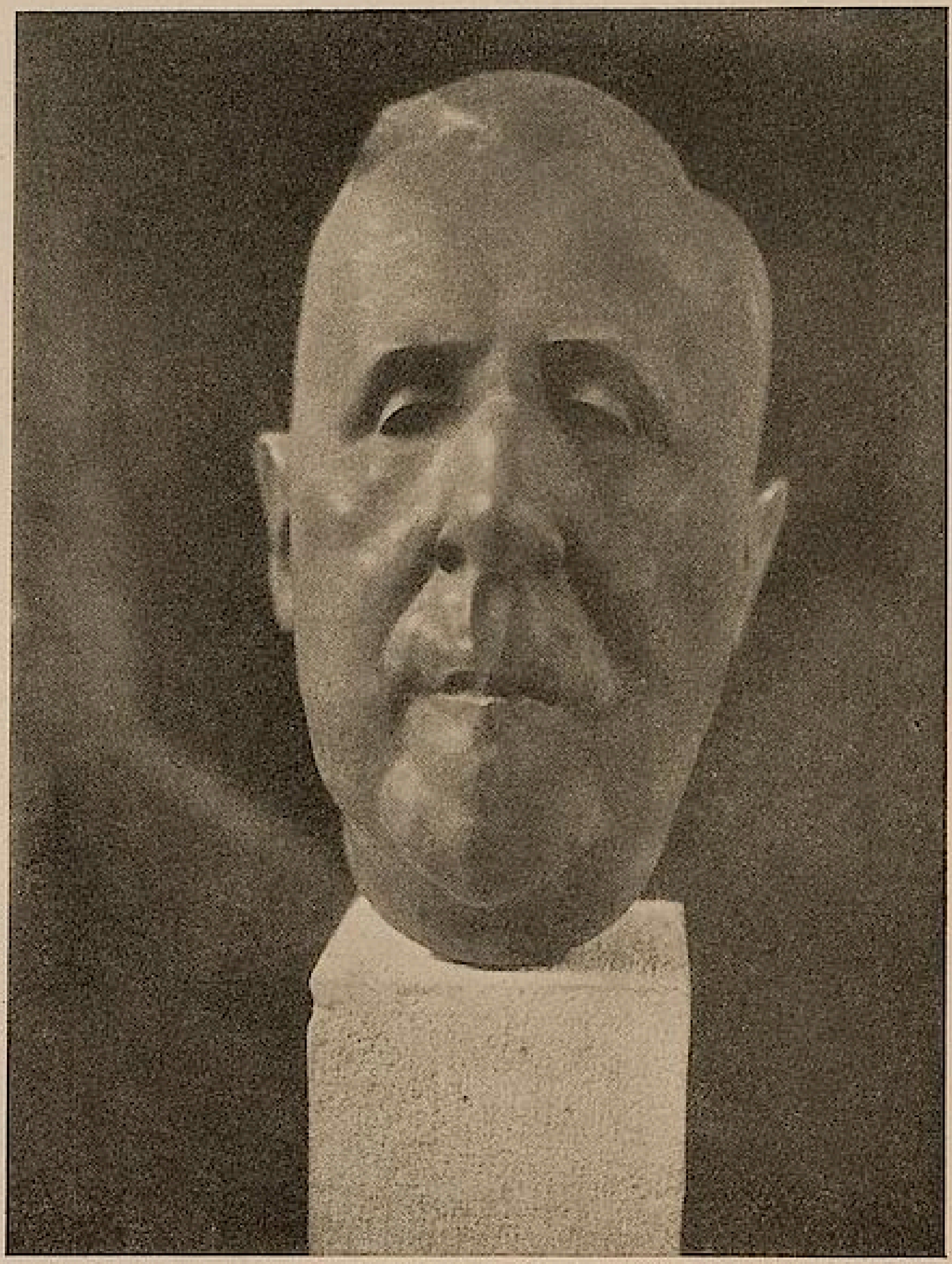
Die Neue Pinakothek war vor mehr als einem Jahrzehnt noch eine schlechte Galerie moderner Kunst, in anbetracht des Aufwandes und des Ruhmes Münchens als Kunststadt sogar eine der schlechtesten Galerien Deutschlands. Der verderbliche Einfluß der Künstler, der „Malerfürsten", die vor allem für den eigenen Ruhm und für die Vetternschaft sorgten, sprang in die Augen. Die Säle waren angefüllt mit Riesenleinwänden, mit Schlagern und Ausstellungsbildern. Die gute deutsche Malerei, jene Malerei, die recht eigentlich Geschichte macht, fehlte fast ganz; von der französischen Malerei zu schweigen.

Da wurde im Jahre 1909 Hugo von Tschudi berufen, nachdem er die Berliner Nationalgalerie infolge der bekannten Vorgänge hatte verlassen müssen. Mit dem Tage, wo er die Leitung der Bayerischen Staatsgalerie übernahm, begann für die Münchner Sammlung moderner Kunst eine neue Zeit. Er sah gleich, daß die Münchner Lokalkunst, die sich als Führerin fühlte, zurückgedrängt, und daß ihr eine Mustersammlung deutscher und fremder Vorbilder vorangesetzt werden müsse. Und er ging an die Arbeit, wie nur er es zu tun verstand. Auch in München vollbrachte er einen Husarenritt, wie vorher in Berlin, ohne sich um den Zorn der Lokalgrößen zu kümmern, nur das Ziel, nur die Sache im Auge. Im Nacken den Tod, nutzte der schwerkranke Mann seine kurze Zeit so gut, daß er bei seinem Hinscheiden, 1912, also nach kaum drei Jahren, den Grundstock einer vorbildlichen modernen Galerie hinter-



RICHARD SEEWALD, FOHLEN. 1917

BESITZER: GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DER KUNST DES 20. JAHRHUNDERT



EDWIN SCHARFF, BÜSTE HEINR. MANN. 1920

ließ. Er sicherte sich Werke, die ihm unentbehrlich schienen, auch wenn er die Mittel noch nicht besaß, vertrauend, daß er das Geld irgendwie schon aufbringen würde. Er kaufte, vor allem mit Hilfe des Kunsthandels, im Schnelltempo deutsche und französische Bilder, was damals gerade noch zu erschwinglichen Preisen möglich war; und als er der tückischen Krankheit, oder der von ihr erzeugten Schwäche unterlag, war eine ungewöhnlich gute Sammlung gekaufter und zum Teil auch von Freunden und Bewunderern geschenkter Kunstwerke vorhanden. Denkt man an das auch in München von ihm Geleistete zurück, so erstaunt man, was ein einziger Mann, was die wollende Persönlichkeit allein vermag. Tschudis Wirken in Berlin hat Bewunderung erregt, seine Arbeit in München erweckt mehr als das.

Die von ihm gesammelten Werke wurden zunächst in der Alten Pinakothek provisorisch untergebracht. Das Erbe aber verwaltete in schönster Weise Heinz Braune, der das Begonnene weiterführte und für die Deckung der von Tschudi eingegangenen Verpflichtungen selbstlos sorgte. Braune unternahm auch eine vorläufige Neuordnung der Neuen Pinakothek. Er traf eine Scheidung zwischen der lokalen Münchner und der deutschen Kunst, es gelang ihm die Bilder von Marées in die Pinakothek zu überführen und einen hoffnungsvollen Zwischenzustand zu schaffen.

Dann kam die Regierungsepoche Toni Stadlers. Die zuerst auftauchende Sorge, womit man einen Maler als Nachfolger Tschudis sah, erwies sich als unbegründet. Stadler hat das von Tschudi Begonnene im Verein mit Heinz Braune verständnisvoll und selbst kühn ausgebaut, gute Neuerwerbungen gemacht und Tschudis weitgreifende Pläne mehr und mehr gesichert. Lücken wurden geschlossen und neue Mittel zusammengebracht.

Im Jahre 1914 wurde dann Friedrich Dörnhöffer als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgalerien berufen. Und auch diese Wahl erwies sich als glücklich. Dörnhöffer ging ohne Schwanken, mit vorsichtiger Energie daran, den Plan weiterzuführen und die moderne Sammlung dem Range Münchens entsprechend auszubauen. Er erwarb wichtige Bilder und nahm im Jahre 1919 eine Trennung vor, die für das Münchner Museumswesen von entscheidender Bedeutung geworden ist. Von der Neuen Pinakothek gliederte er die Neue Staatsgalerie ab und brachte sie im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz unter, in dem Haus, das ehemals die Münchner Sezession für ihre Ausstellungen benutzt hat. Diese Galerie, die man die „Dritte Pinakothek" genannt hat, ist heute in München die Hauptsammlung moderner Kunst. Nach welchem Grundsatz verfahren worden ist, sagt Dörnhöffer im Vorwort des Katalogs zur Neuen Staatsgalerie. Es heißt dort u. a.: „Die Abtrennung der modernen Abteilung von der Hauptsammlung erwies sich als unvermeidlich, weil das Gebäude der Neuen Pinakothek weder hinreichenden noch geeigneten Raum zu einer übersichtlichen Darbietung dieser Gruppe besitzt. Die Zweiteilung wird solange aufrecht erhalten bleiben müssen, bis durch einen umfassenden An-

C. COROT, LANDSCHAFT MIT TANZENDEN. ZEICHNUNG
MÜNCHEN, NEUE STAATSGALERIE

bau an der Neuen Pinakothek der Raumnot Abhilfe geschaffen sein wird.

Als Grenze zwischen den beiden Abteilungen wurde im allgemeinen die Wende des zwanzigsten Jahrhunderts angenommen. Doch verläuft die Trennungslinie keineswegs als scharfer Schnitt, sondern in weitausgreifenden zeitlichen Kurven, etwa einer Wasserscheide im Gebirge gleichend, sodaß in der Neuen Pinakothek im wesentlichen alles das verblieb, was den abgeschlossenen Gedankenkreisen des neunzehnten Jahrhunderts angehört, während die Neue Staatsgalerie das Gegenwärtige, sowie das die Gegenwart und Zukunft noch wesentlich Mitbestimmende vereinigt.

Die räumlichen Schranken und das Gebot übersichtlicher Darstellung erzwangen es, verschiedene Erwerbungen aus den letzten Jahrzehnten vorläufig noch zurückzustellen. Um auch diese zu Wort kommen zu lassen und Platz für weitere Erwerbungen zu schaffen, besteht die Absicht, in einigen Räumen sowohl dieser Sammlung als auch der Neuen Pinakothek von Zeit zu Zeit Umhängungen vorzunehmen."

Ob die Trennungslinie glücklich gezogen ist, soll später, bei der Besprechung der Neuen Pinakothek untersucht werden. Zuerst sei der Gesamteindruck festgestellt, den die Neue Staatsgalerie macht.

Der Eindruck ist glänzend, ist im Endergebnis sogar begeisternd. Die Stunden in der Galerie werden einem zum Fest und zu einem nachwirkenden Erlebnis. Von wie vielen Sammlungen moderner Kunst darf man das sagen, darf man in so starken Ausdrücken sprechen! In dieser Galerie moderner Kunst ist zu drei Vierteln getan, was mir vorschwebte, wenn ich an dieser Stelle über die Berliner Nationalgalerie sprach, wenn ich andeutete, was in Berlin möglich ge-

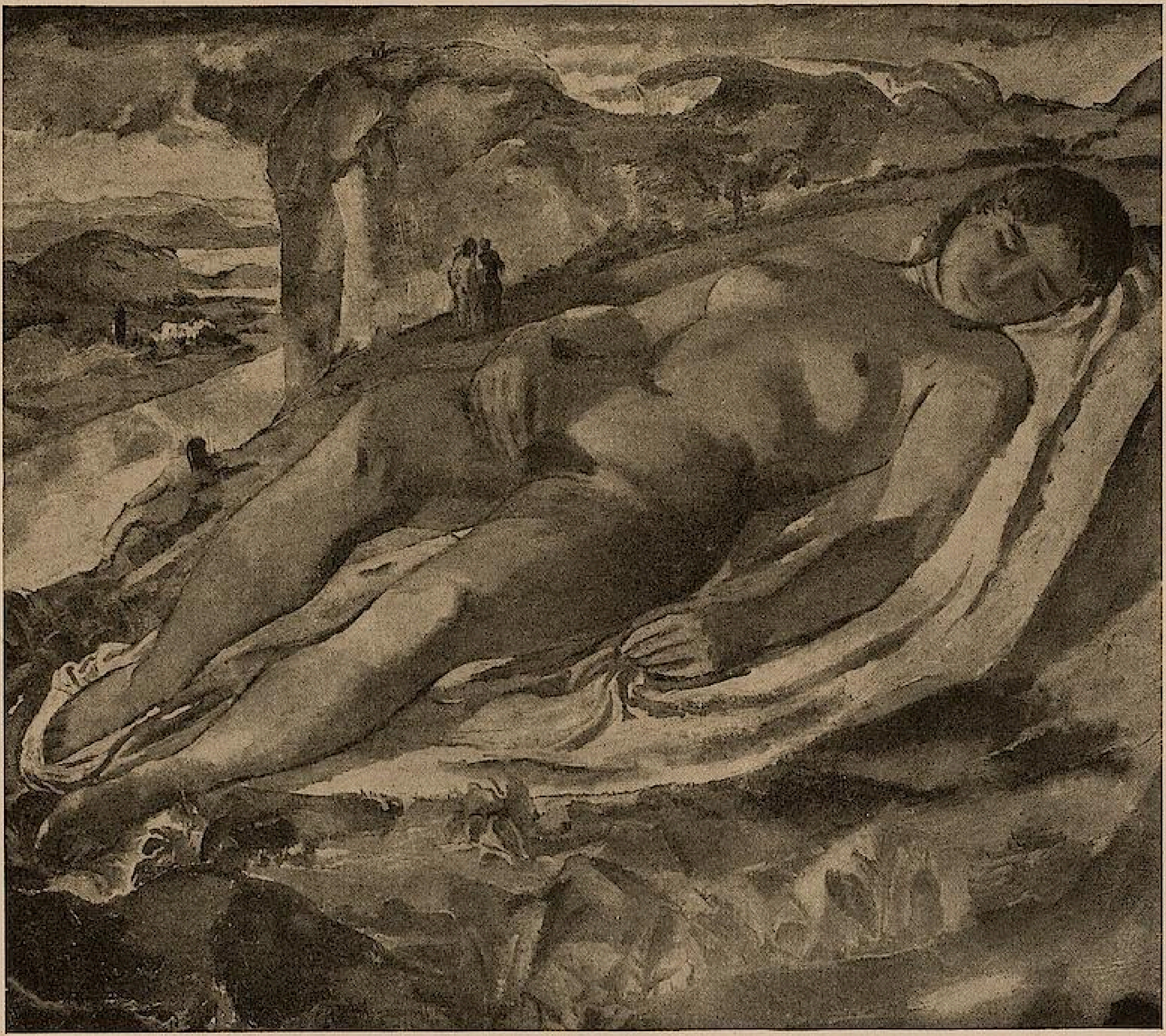
EDUARD MANET, BILDNISSKIZZEN. ZEICHNUNG
MÜNCHEN, NEUE STAATSGALERIE

wesen wäre, was noch möglich wäre, da die Nationalgalerie ebenso gute, zum Teil, bessere Bilder besitzt als die Münchner Staatsgalerie. Man wollte und will mich absichtsvoll nicht verstehen, spricht von reaktionärer Gesinnung und unsachlichen Gründen. Nun hat München allen, die sehen können, gezeigt, was gemeint war, wenn so warm von Tschudis Tätigkeit und von der Möglichkeit, das von ihm Begonnene auszubauen, gesprochen wurde. In München hat er die rechten Nachfolger gefunden, und das Resultat liegt nun ebenso offen vor aller Augen da, wie das anders geartete Resultat in Berlin offen daliegt.

Die Säle der Neuen Staatsgalerie sind nicht alle gut. Es gibt einige Räume mit schlechtem Licht und ein paar enge Gänge. Im allgemeinen sind die Räume aber ausgezeichnet, hinsichtlich des, ähnlich wie im Germanischen Nationalmuseum, hoch hereinfallenden Oberlichts sowohl, wie auch hinsichtlich der Wandhöhen und der Farben von Wandbespannung und Fußbodenbelag. Der Gesamteindruck der Räume ist beruhigend, man kann die Aufmerksamkeit ganz den Kunstwerken zuwenden. Es zeigt sich wieder, daß Bilder einfache Wesen sind; sie wollen nur gutes Licht und ruhige Umgebung, dann geben sie willig alles her, was sie in sich haben.

Den ersten Raum beherrschen im wesentlichen Bilder von Thoma, die diesen ungleichen Meister von seiner besten Seite zeigen, Bilder von Marées und einige gut gewählte frühe Werke des Freiherrn von Habermann; und im zweiten Saal dominiert Leibl in einer wahrhaft magistralen Weise. Im Mittelpunkt der herrlichen Sammlung von Bildern Leibls, die Meisterwerke wie das Bildnis Schuchs, das Kleinstadtbildnis, das Sattlerbildnis und andere gleichen Ranges enthält, steht das mit einer Art von scheuer Verliebtheit — die etwas Rührendes hat — gemalte Bildnis der Frau Gedon. Daneben sieht man sorgfältig gewählte Werke von Trübner, Schuch und einigen andern Malern des Leiblkreises. Der dritte Saal enthält die Bilder Liebermanns. Die Staatsgalerie besitzt die Frau mit den Ziegen, also eines der klassischen Werke des Meisters, ein Fleischstilleben von blumenhafter Schönheit des Tons und von altmeisterlicher Kraft

und Zartheit der Malerei, eine der vorzüglichsten holländischen Landschaften, einen der besten „Reiter am Meer“ und den nicht so eindrucksvollen Husarenoberst aus dem Jahre 1915. Es ist eine schöne Sammlung, wie man sieht; dennoch erscheint Liebermann mir nicht seinem Range entsprechend vertreten. Vielleicht wird der Eindruck hervorgerufen oder verstärkt, weil die Bilder nicht zusammenhängen (wie denn im Arrangement überhaupt noch einiges getan werden könnte); Tatsache bleibt aber, daß eine Geschlossenheit der Wirkung wie bei Leibl oder Trübner nicht erreicht worden ist. Auch die drei Bilder von Slevogt, die stille, friedlich helle „Feierstunde“, das leuchtende Stilleben und die „Einfahrt in den Hafen von Syrakus“, Bilder, die an sich wertvoll sind, wollen noch nicht zu einem genügend anschaulichen Eindruck der Persönlichkeit zusammengehen. Fritz von Uhde ist mit kleineren Arbeiten, unter Verzicht auf Programmbilder, angemessen vertreten, Corinth dagegen nur mit einem Bildnis, allerdings mit einem guten, dem bekannten Grafen von Kayserling. Alles in allem erscheint die norddeutsche Malerei, mit Einschluß Slevogts, noch zu spröde behandelt.



O. WEISSGERBER, MUTTER ERDE
MÜNCHEN, NEUE STAATSGALERIE

Durch Korridor und Nebenräume, in denen Bilder von G. Kuehl, Zeichnungen von Marées und Plastiken von Hildebrand und Hahn am

H. MATISSE, STILLEBEN
MÜNCHEN, NEUE STAATSGALERIE

meisten fesseln, gelangt man in den Sonderraum, wo die Triptychen von Marées wirkungsvoll in ein gedämpftes Licht gestellt sind. Man genießt vor diesen Monumentalbildern wieder die merkwürdige Mischung von Eklektizismus und Pioniergesinnung mit zwiespältigem Gefühl. Bewundernd, doch nicht mitgerissen, verehrend, aber nicht überzeugt steht man da, abwechselnd getroffen von den kalten und den warmen Strömen des Gefühls, die durch dieses gesteigerte Freskopathos dahinfließen, hier von der Rechnung und dort von der Verzückung des Künstlers berührt.

Der nächste Saal ist eine Niete. Er enthält große Ausstellungsbilder von Habermann, A. v. Keller, Stuck, Herterich, Samberger u. a. Dieser Raum mit „Schlagern" bedeutet offenbar noch eine Konzession an den Münchner Lokalgeist. War diese Konzession unvermeidlich? Jedenfalls hat der unvoreingenommene Besucher den Wunsch, diese großen Formate mit den vielen Leerheiten hätten in der Neuen Pinakothek unter ihresgleichen bleiben mögen. In diesem Punkt ist die Berliner Nationalgalerie besser daran; aus ihr sind mit mehr Konsequenz die großen populären Bilder entfernt worden.

Der Raum der Plastik enthält gute Arbeiten von Haller, Hahn, Lagae, Meunier, Gaul, Hildebrand, Maillol, Minne, Rodin u. a. Doch kommen die Werke in einem schlechten Licht nicht recht zur Geltung. Das Geheimnis, Plastik im Museum gut aufzustellen, ist überhaupt noch nicht gelöst; zwischen den Bildern wird sie leicht übersehen, wenn sie aber in einem besonderen Raum steht, so sieht es gleich aus wie ein Depot. Besser wirkt die Plastik in den kleinen Kojen, wo neben ihnen schöne Zeichnungen von Rodin und ein paar Gelegenheitsblätter von Manet aufgehängt worden sind.

Den dann folgenden Saal würde man auch gern vermissen. Es ist der Raum der neueren Münchener Malerei. Es befinden sich darin freilich

J. CONSTABLE, LANDSCHAFT MIT WEIDEPLATZ

MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK

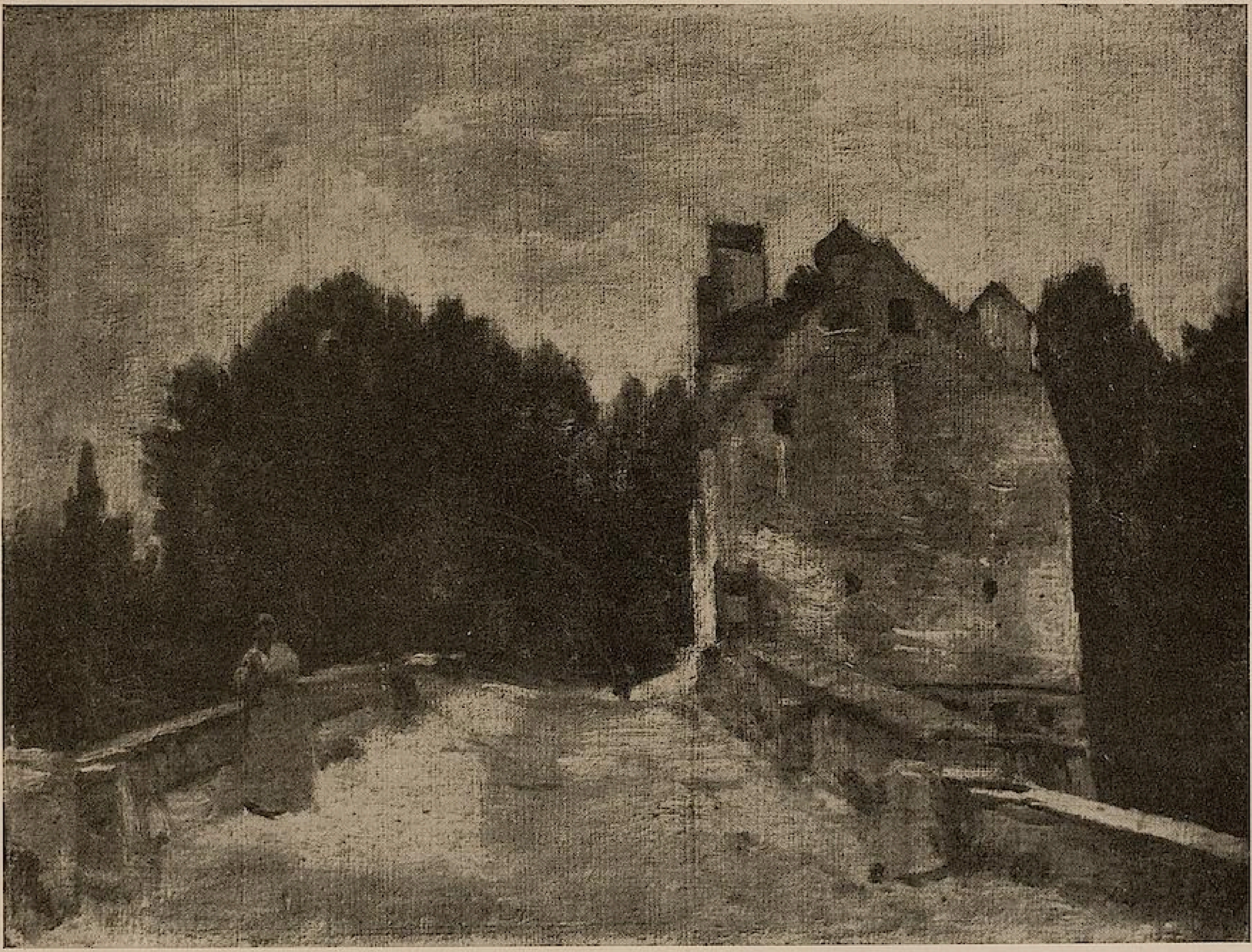
G. COURBET, DER STEINBRUCH VON OPTEVON

MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK

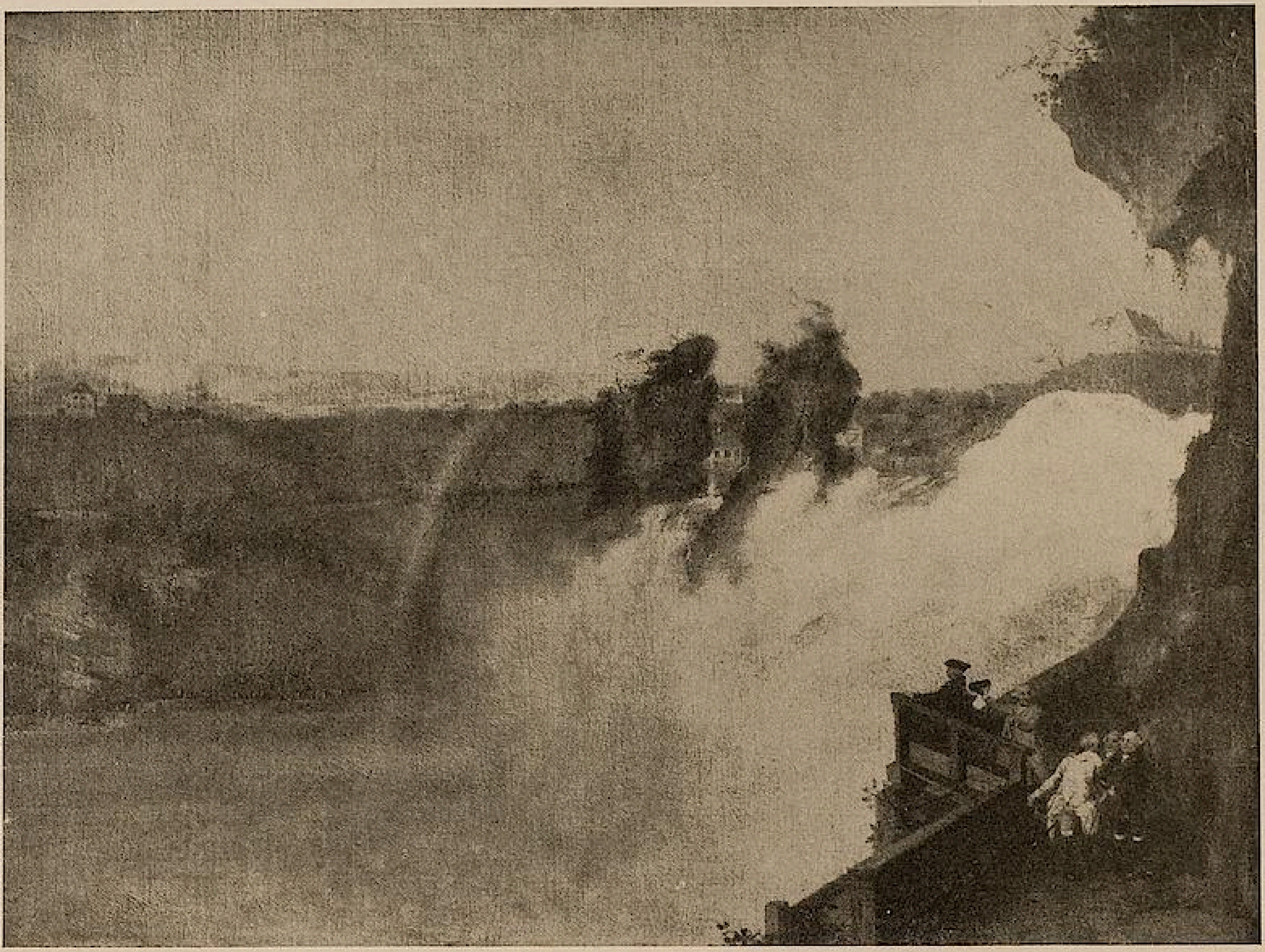
eine Anzahl einwandfreier Bilder, wie zum Beispiel die von Kalckreuth und Segantini (die nicht Münchener sind), doch sind Werke, wie die von Leo Putz, R. Pietzsch, Püttner, Jernburg, Feldbauer, in einer Galerie dieses Ranges durchaus entbehrlich. Auch hier scheint zu viel Rücksicht auf lokale Empfindlichkeit genommen.

Den Leibl-Trübner-Liebermannsälen gegenüber liegen die Räume, wo die Werke der Impressionisten aufgestellt worden sind. Im Mittelpunkt hängt Manets „Frühstück im Atelier". Es ist die Krone aller vorhandenen Bilder und wird seinen Wert noch vielen Geschlechtern erweisen, wenn es einst zu Jahren gekommen sein und im Museum für alte Kunst neben den Werken der großen alten Meister hängen wird. Tagelang hat mich das Bild wie ein Lebewesen verfolgt und hat mir wieder einmal zum Bewußtsein gebracht, warum ich die Kunst, die es repräsentiert, so sehr liebe. Ich liebe darin alles, was mir teuer war, als ich zum bewußten Leben und zur Kunsteinsicht erwachte, ich liebe darin die selbstverständliche Wahrheit des Lebens und die unsterbliche Meisterschaft, die im Licht meiner Tage mir zur Seite gewandelt ist. Wie Manets junger Schwager mit einer ungezwungenen Wahrhaftigkeit, die unvergeßlich ist, im Vordergrund des Bildes dasteht, wie eine Weisheit ohne Anstrengung und Absichtlichkeit im Bild gewaltet hat, so steht die ganze Kunst der französischen Meister da, so erscheint sie in allen ihren Teilen mit naiver Weisheit aufgebaut.

Von den einzelnen Bildern dieser Räume braucht im einzelnen nichts angemerkt zu werden. Sie alle waren in diesen Heften schon abgebildet, von allen war schon, so oder so, die Rede. Die Bilder der führenden Meister sind mit sicherem Instinkt gewählt worden, und es ist ein Ensemble von bewunderungswürdiger Geschlossenheit zusammengekommen. Und glücklich wirken in diesem Teil der Galerie dann auch die Versuche, eine



C. COROT, MÜHLE BEI MANTES
MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK



DEUTSCHER MALER UM 1760, DER RHEINFALL VON SCHAFFHAUSEN
MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK

Anschauung von den Bestrebungen der neuesten Kunst zu geben. Wenn die Ankäufe weiterhin so einsichtsvoll vorgenommen werden, wenn Unwesentliches im Laufe der Zeit noch ausgemerzt wird, so kommt die Hoffnung, womit man die Zukunft der Neuen Staatsgalerie betrachtet, der Befriedigung gleich, die das in zehn kurzen Jahren (in Kriegsjahren zum großen Teil!) Geleistete erweckt. Diese Galerie moderner Kunst hat einen klassischen Zug; man verläßt sie mit dem frohen Bewußtsein, was für ein großes Glück es doch ist, gute Kunst anzusehen!

*

Um so problematischer ist, auch jetzt noch, die Neue Pinakothek. Über die lange Reihe der Hauptsäle ist kein Wort zu verlieren. Die Programmbilder der Nazarener, die anspruchsvollen Historienbilder, die philiströsen und albernen Genredarstellungen und die radotierenden Bildnisse, sagen uns nichts mehr, obwohl Werke einst hochberühmter Künstler darunter sind. Es wird neuerdings wieder die Meinung ausgesprochen, diese Werke seien doch nicht gering zu schätzen, sie gehörten einmal in die Geschichte der deutschen Kunst, hätten Folge gehabt, Schule gemacht, und könnten schon darum ihren Platz beanspruchen. Diese Beweisführung ist nicht schlüssig. Es kommt nicht darauf an, welche Rolle diese Bilder gespielt haben, sondern es kommt darauf an, welche Rolle sie spielen werden in einer Geschichte der deutschen Kunst, die nach hundert Jahren oder noch später geschrieben wird. Wenige nur können das neunzehnte Jahrhundert schon historisch werten. Später wird es sich zeigen, daß diese Werke im tieferen Sinne nicht Folge gehabt haben, daß sie einer künftigen Jugend in keiner Weise sein können, was die Holländer, die Spanier, die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts unsern modernen

F. G. WALDMÜLLER, DAMENBILDNIS. 1836

MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK

Meistern als Lehrer gewesen sind, daß sie nicht im allein gültigen Sinne Geschichte gemacht haben. Von Piloty, Kaulbach, Achenbach, Rottmann, Stuck, Lenbach und ihren Genossen wird man nur noch registrierend sprechen. Was natürlich nicht ausschließt, daß auch in ihren Bildern, daß vor allem in den Bildern mancher Nazarener, Züge sind, die relativ genommen ihre Bedeutung haben.

Die eigentlich lebendigen Kunstwerke befinden sich in den kleinen Seitenkabinetten. Indem man diese durchwandert, fragt man sich aber, warum so schöne Bilder eigentlich nicht auch drüben in der Staatsgalerie aufgestellt worden sind. Ja richtig, der historische Trennungsstrich! Aber gibt es innerhalb der wirklich lebendigen Kunst denn überhaupt Trennungslinien? Sind alle diese Linien nicht mehr dem Verstand als dem Gefühl plausibel? Dieses, das Gefühl, die stärkste Kraft des Kunsturteils, will doch offensichtlich, daß alle guten Bilder beisammen sind, es will ein Museum für gute und — wenn es denn und solange es nicht anders sein kann — eines für schlechte Kunst. Das Gefühl möchte die schönen Bilder von Courbet, Corot, Constable usw., die die Neue Pinakothek besitzt, neben denen der Impressionisten sehen; man stellt sich vor, daß drüben in der Staatsgalerie diesen Bildern die Stelle der entbehrlichen Münchner Lokalkunst eingeräumt würde, und man wird angesichts eines solchen (möglichen) Museums moderner Meisterwerke ganz aufgeregt. Denn so ist ja der Mensch: je mehr er getan sieht, desto mehr möchte er getan sehen. Und in der Staatsgalerie wird der Wunsch nach dem Vollkommenen nun einmal erregt.

Die Kabinette enthalten höchst bemerkenswerte Werke französischer Malerei von Géricault, Courbet, Corot, Delacroix, Troyon, Daumier und Constable (der wohl mit genannt werden darf), darunter einige Meisterwerke von hohem Rang. Weiterhin tritt man vor eine herrliche Menzelwand, auf der u. a. der „Blick aus dem Fenster des Berliner Schlosses", die „Fabrik im Mondschein" und die „Schwester an der Tür" hängt. Von Burnitz finden sich gute Landschaften, von A. v. Keller reizende Gesellschaftsbilder (freilich werden diese Arbeiten etwas überschätzt), von Malern der Leiblschule, von Mayer-Graz und Th. Alt, sind gute Schulbilder da, und fein gewählte Proben von Diez, Oberländer, W. Busch, Spitzweg, Schwind und Steinle. Eindrucksvoll sind zwei Bildnisse und ein Dragonerbild Ferdinand von Rayskis. Sehr delikat als Zeichnung und Malerei ist ein kleines Damenbildnis Waldmüllers; die Landschaft Caspar Fredrichs gehört zu seinen glücklichsten Niederschriften lyrisch erfaßter Natur; und als höchst interessante Kuriosität ist eine Darstellung des Rheinfalls bei Schaffhausen anzusprechen, die ein unbekannter Maler um 1760 mit dem heitersten, geistreichsten und natürlichsten Manierismus, den man sich vorstellen kann, gemalt hat.

Die Widersprüche innerhalb der Neuen Pinakothek können zum Teil vielleicht ausgeglichen werden, wenn zur Tat wird, was im Vorwort zum Katalog der Neuen Staatsgalerie angedeutet ist: wenn ein Anbau gemacht wird, worin die ganze moderne Kunst in schöner Folge und guter Auswahl gezeigt wird. Die Zeitverhältnisse werden diesen Plan allerdings wohl weit noch hinausschieben.

Wie dem aber auch sei: wir haben Ursache uns des in wenigen Jahren Erreichten zu freuen, es geht nicht nur München und Bayern an, sondern das ganze Reich, ja alle Welt. Eben darum gehen aber auch die Pläne der Museumsleitung alle Kunstfreunde an. Und so werden wir denn auf die Unternehmungen Dörnhöffers mit großer Aufmerksamkeit blicken und ihn für jeden neuen Erfolg so dankbar sein, wie wir ihm und seinem Vorgänger für das schon Geleistete dankbar sind.

*

Vom Residenzmuseum war in diesen Heften schon die Rede.* Angesichts seiner Zimmerfluchten ist es nicht recht verständlich, warum man von einem Museum spricht, warum man überhaupt soviel von Schloßmuseen auch dort spricht, wo eine Verquickung von Schloß und Kunstgewerbemuseum, wie etwa in Berlin, nicht stattgefunden hat. In München handelt es sich einfach darum, daß die Residenz der ehemaligen bayrischen Fürsten dem Publikum geöffnet worden ist, nicht anders wie in Würzburg das ehemalig fürstbischöfliche Schloß oder wie in Potsdam die Schlösser der preußischen Könige. Das Wort Museum macht die Sache nicht besser, macht sie nur unlebendiger.

Man empfindet es wohltätig, daß die Münchner

* Kunst und Künstler. Jahrgang XIX. Seite 253 u. ff.

F. v. RAYSKI, BILDNIS DES GRAFEN ALEXANDER EINSIEDEL

MÜNCHEN, NEUE PINAKOTHEK

Residenz unberührt geblieben ist, daß fremdartige Gegenstände des Kunsthandwerks nicht hineingestellt worden sind, daß Vitrinen den freien Umblick nicht stören. Um so genußreicher ist die lange Wanderung durch die Säle, von den Raumschöpfungen der Spätrenaissance, dem vom Kurfürsten Maximilian erbauten Teil des Schlosses, bis zu der vollblütigen, anmutig überschäumenden Pracht der „Reichen Zimmer" François Cuivilliés (dessen Rokokophantasie ja auch im Residenztheater nebenan ein wahrhaft hinreißendes Werk hinterlassen hat), und weiter bis zu Klenzes antikisierenden Königsbau. Diese Residenz ist eines der schönsten und aufschlußreichsten deutschen Schlösser. Der Besuch wäre schon fruchtbar genug, wenn nichts anderes zu sehen wäre, als die Folgen von Wandteppichen, die der Niederländer Hans van der Biest nach Entwürfen Peter Candids in der von Maximilian I. gegründeten Manufaktur gewebt hat. Es haben aber, neben diesen herrlichen Tapisserien, auch sonst Kunst und Handwerk, in allen Möbeln allem Gerät, in den Malereien und Stuckarbeiten an Wand und Decke durch zweieinhalb Jahrhunderte, so viele Beweise reicher Erfindungskraft und höchster sachlicher Tüchtigkeit hinterlassen, daß das Schloß ohne alles Zutun den Wert, wenn auch erfreulicherweise nicht den Charakter, eines Museums ersten Ranges erhält. Eines Museums zudem, in dem der Geist Münchens sich lebendig offenbart, sowohl in seiner Bodenständigkeit wie in seiner akademischen Künstlichkeit, das aber über diese Bedeutung eines Gleichnisses für den Stadtgeist hinaus, dem ganzen Deutschland so wichtig ist, wie nur irgend eines der berühmten Kunstdenkmale.

(Fortsetzung folgt.)

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BREMEN, KUNSTHALLE

Die Bremer Kunsthalle eröffnete am 15. Januar unter dem Titel „Kunst Ostasiens und Kunst der Naturvölker" eine Ausstellung, die neben chinesischen, japanischen und siamesischen Werken, Erzeugnisse der Negerkunst, Proben altperuanischer und mexikanischer Keramik und eine reiche Auswahl von Schnitzereien der Südseevölker zeigt.

Die zur Schau gestellten Dinge stammen mit wenigen Ausnahmen aus dem städtischen Museum für Völkerkunde in Bremen, das sie in bereitwilligster Weise zur Verfügung stellte. Kunstwerke, die im Rahmen und in der für ein Völkerkunde-Museum maßgeblichen gedrängten Aufstellung zwischen künstlerisch Minderwertigem oder überhaupt nur als Ethnographica Interessierendem, eine Würdigung als das, was sie sind, als Kunst, kaum aufkommen ließen, nach rein ästhetischen Gesichtspunkten auszuwählen und aufzustellen, war der leitende Gedanke der Ausstellung. Daß indische und ostasiatische Kunst für uns ein unmittelbares ästhetisches Interesse hat, steht jenseits jeder Diskussion. Einige Stücke der Bremer Ausstellung erweisen sich als Werke hervorragender Qualität. So der hier abgebildete bronzene „Buddhakopf" aus Siam, in dem der ähnlichen siamesischen Dingen, mit denen er die technische Vollendung und den feinfühligen ornamentalen Sinn teilt, häufig eigene etwas leere Schematismus zu einem bei aller Vereinfachung der Form beseeltem „Klassizismus" geworden ist. Der beschränkte, hier zur Verfügung stehende Raum verbietet es, mehr als noch einige besonders schöne Stücke zu nennen: so einen gleichfalls siamesischen Bronzetorso, einen indisch-hellenistisch anmutenden frühen japanischen Bodhisattva, einen gefühlvollen Jizo aus Holz und zwei chinesische Kalkstein-Lohanköpfe, deren einer eine ebenso zufällige wie auffallende Ähnlichkeit mit jonischen Köpfen des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts aufweist, und ein kleines chinesisches Gemälde von Qualität, das früher Alfred von Heymel gehörte.

Eine Art Brücke von diesen Dingen hoher Kunst zu der Kunst der Naturvölker bedeuten die peruanischen Tongefäße, von denen, ebenso wie von einem mexikanischen Tonkopfe, neben Fremdartig-Groteskem und Genremäßig-Individuellem uns bisweilen etwas wie Ahnung von einer im antiken Sinne idealen Schönheit entgegenweht.

Die Negerplastik vermag sich neben der der „Neger" der Südsee nicht zu behaupten. Sie erscheint dumpf und im Chaotischen steckengeblieben, während die Südseekunst bei allem, was auf den ersten Blick schreiend und exaltiert anmutet, doch immer strenge Logik, ein sicheres, Material und Technik erschöpfendes, in der Hauptsache dekoratives, Stilgefühl aufweist. Mögen es die geschlossenen Formen neu-guinäischer Tanzmasken oder die ausschweifenden, von in grellem Schwarz-Weiß-Rot bemalten, von phantastischen Tierdarstellungen wie umsponnenen Ahnenfiguren der Neumecklenburger, oder die eleganten und kriegerischen ihrer Masken sein, stets herrscht disziplinertes Wollen, daß der vorhandenen Vorstellungswelt konzentrierte und adäquate Gestalt zu geben vermochte. Eine ornamentschöne Maori-

BUDDHA, SIAM. BRONZE

BREMISCHER PRIVATBESITZ

figur und kleine Idole von jenen seltsamen Osterinseln, über denen die geheimnisvolle und melancholische Luft einer längst versunkenen Kulturhöhe liegt, sind noch besonders zu bemerkende Arbeiten.

Daß wir Europäer sind, und die Zukunft unserer Kunst keineswegs von der primitiver Exoten erwarten, kann uns nicht an der Erkenntnis hindern, daß „hinter dem Berge" auch Menschen waren und daß sie Dinge geformt haben, die Kunst und als solche allgemeinverständlich sind.

v. Alten.

NEUE BÜCHER

Fritz Lugt, Les marques de collections de dessins et d'estampes. Amsterdam 1921.

Ein liebenswürdiges Buch, wie man es nach dem trocknen Titel schwerlich erwarten würde, ein Nachschlagewerk, das man aber auch kapitelweise mit wirklichem Genuß lesen kann und das eine Fülle von Wissen ausstrahlt!

Der Verfasser, der sich durch sein neuerdings auch in's Deutsche übersetzte Werk „Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam" schnell einen guten Namen erworben hat, bietet hier ein Verzeichnis der Sammlermarken, das eine schwer empfundene Lücke in der Fachliteratur ausfüllt und die Hoffnungen, die man seit Jahren auf sein Erscheinen setzte, nicht nur erfüllt, sondern weit übertrifft. Mußte man sich doch seit 1883 mit dem ganz unzureichenden und dennoch heut zur literarischen Seltenheit gewordenen Katalog von Fagan (Collectors Marks) behelfen, der mit seinen etwa 670 vielfach ungenau faksimilierten Sammlerzeichen gewöhnlich grade da versagte, wo man ihn zu Rate zu ziehen genötigt war.

Leider hat ein schlechtes Buch die üble Folge, das Erscheinen eines guten über den gleichen Stoff zu verhindern oder doch ungebührlich zu verzögern. Lugt hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, in seinem mit staunenswertem Fleiß zusammengetragenen stattlichen Werk mehr als 3000 Nummern zu vereinigen und sich bei jeder derselben nicht wie Fagan mit knappen, oft auf mangelhaften Informationen beruhenden Angaben begnügt, sondern alles Wissenswerte gegeben, was über jede der angeführten Sammlungen irgend zu seiner Kenntnis gelangte.

Auf diese Weise ist ein Band zusammengekommen, der in übersichtlicher Anordnung an der Hand von absolut getreuen und zuverlässigen Facsimiles dem Benutzer Gelegenheit bietet, sich über die Bedeutung jedes Stempels und jeder Signatur sofort zu unterrichten. Natürlich bleibt ein kleiner Bodensatz unerklärter Zeichen und Monogramme, aber er ist prozentual sehr gering gegen den, welcher Fagans Handbuch so unbrauchbar machte und seinen Benutzern soviel ärgerliche Enttäuschungen bereitete.

Es ist durchaus keine Hyperbel, wenn ich behaupte, daß wohl sehr wenige kunstwissenschaftliche Werke mit einer so fabelhaften Akribie abgefaßt sind, wie das vorliegende. Stichproben, die man nehmen kann, wo man mag, beweisen, mit welcher Sorgfalt der Verfasser nicht nur die Geschichte der einzelnen Kabinette wie die des Prentenkabinetts in Amsterdam, der Albertina in Wien, der Bibliothèque Nationale in Paris, der Bibliothèque Royale de Belgique in Brüssel, des Printrooms in London, der öffentlichen Sammlungen in Berlin, Dresden, München usw. niedergeschrieben hat, sondern auch wie genaue Erkundigungen er über die Privatsammler, ihr Lieblingsgebiet, die Versteigerungen ihrer Schätze eingezogen und für seinen Zweck verwertet hat. Auch unter den Kunsthändlern ist von Mariette bis zu Voigtländer-Tetzner keiner vergessen, der sich durch Anwendung von Stempel oder Signatur auch als feinsinniger Amateur erwiesen hat.

Mit wirklichem Vergnügen liest man die biographischen Angaben über einzelne berühmte Sammler und die Geschichte ihrer Sammlungen bis zu deren Verstreuung in alle Winde. Hier steht der Name „Peter Lely" obenan. Aber auch die Artikel über Reynolds, Lawrence, Balmanno, Esdaile, Robinson, Wilson, Ottley, Hawkins, Heseltine, Seymour Haden und Theobald, über Marolles, Crozat, Jabach, Vivant-Denon, Robert-Dumesnil, Arozarena, His de la Salle, Demidoff, Destailleur, Firmin-Didot, Goncourt, Burty, Bonnat, Galichon, Roth und Roger Marx, über Ploos van Amstel und Verstolk van Soelen oder Fürst Paar, v. Quandt, Graf Harrach, Lanna und Davidsohn bieten eine Fülle des Interessanten und Wichtigen. Sie sind in wohltuendem Gegensatz zu den meisten anderen lexikalischen Werken lesbar, mitunter gar spannend geschrieben. Immer wieder fragt man sich erstaunt, welche unendlich mühseligen Vorarbeiten und Korrespondenzen mit aller Welt einem Buche zugrunde liegen müssen, das mit soviel Bescheidenheit und Selbstverständlichkeit auftritt um auf jeder Seite dem Benutzer eine Fülle reichster Belehrung zu bieten.

Ein Werk, das wie das vorliegende in seiner Art unübertrefflich ist, nirgends einen Angriffspunkt oder auch nur eine verbesserungsbedürftige Stelle bietet, an der die Kritik ihr altgeheiligtes Recht des Besserwissens üben und dem geneigten Leser vor Augen führen könnte, ist ein seltener Vogel und als solchen möchte ich es allen Sammlern aufs wärmste empfehlen. Einen bedauerlichen Fehler hat es allerdings. Es kostet in Deutschland fast 2000 Mk. Aber daran ist nicht Fritz Lugt, sondern die böse Fee Valuta schuld.

Max Lehrs.

W. Weisbach, Das Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, bei Paul Cassirer.

Der Verfasser geht vom seelischen Gehalt gewisser Kunstwerke aus, und dadurch gehört seine Arbeit zu einer bisher kleinen Buchgruppe unserer Fachliteratur. Das Seelische wird nicht in erster Linie wegen einzelner Künstler, sondern im Hinblick auf eine Epoche untersucht. Es handelt sich um die Frage, inwiefern die Malerei und Skulptur der Barockzeit, und zwar vorwiegend in den romanischen Ländern, Kunst der Gegenreformation mit Recht genannt werden darf. Für die Untersuchung der seelischen Werte schuf sich Weisbach eine leitende, kulturgeschichtliche Grundlage im Sinne Jacob Burckhardts und Anton Springers. Die Literatur der Zeit wird herangezogen, besonders bedeutungsvoll die „Geistlichen Übungen" Loyolas und die Bekenntnisse der heiligen Theresa. In Bezug auf den Naturalismus der Anschauungsweise berühren sich die Gesinnungen der Mystik und Loyolas. Nur in diesem Punkte. Im übrigen vertritt der Jesuitismus die aktive, streitbare, heroische Seite der Gegenreformation, die Mystik die passive, innerliche, der Welt abgewandte. Das heroische Ideal wird näher erörtert im Verhältnis zum europäischen Humanismus und zur Gegenreformation. Die Kirche, der es nicht gelang, den Humanismus abzuwehren, ließ auch den sinnlichen Strom dieser Lebensauffassung in ihrer Bewegung mittreiben. Das Ausdruckselement der Grausamkeit erscheint nicht ohne Zusammenhang mit dem Bedürfnis und Drang der Zeit nach sinnlichen Emotionen.

Gemäß solcher kulturgeschichtlichen Grundlegung unternimmt es Weisbach, die gleichen, seelischen Elemente, das Heroische, Mystik, Erotik, Grausamkeit (Asketik) in der damaligen Malerei und Skulptur aufzusuchen und nachzuweisen. Beredte Kunstschilderungen gewinnen, nach meinem Dafürhalten, besondere Wärme und Anschaulichkeit bei der Persönlichkeit Grecos und einigen Werken Berninis; aber auch Murillos erhabene Persönlichkeit findet in diesem Buch wieder tieferes Verständnis, als es sonst zeitüblich ist. Das Unwahre der damaligen, italienischen Malerei im Gegensatz zur spanischen wird jetzt zwar anders ausgedrückt, als einst bei Burckhardt, ist aber auch hier nicht zu verkennen, namentlich wenn man neben Weisbachs zeitgeschichtlichem Standpunkt, auch den überzeitlichen als berechtigt und notwendig annimmt und erwägt. Eindringliche, schöne Wiedergaben schmücken das Buch, dessen Gehalt sich selbstverständlich in einem kurzen Bericht nur andeutungsweise skizzieren läßt. Ollendorff.

Paul Erich Küppers: Der Kubismus. Verlag von Klinkhardt und Biermann, Leipzig. — Daniel Henry: Der Weg zum Kubismus. Delphin-Verlag, München.

Diese beiden Bücher behandeln jenen kühnen Vorstoß, der Vielen als eine skurrile Phantasterei erscheinen mag, während andere ernste Kunstfreunde darin die Fortsetzung einer großen Überlieferung und die Erweiterung der Grenzen europäischer Malerei erblicken. Küppers Werk ist eine charakteristische Äußerung deutscher Betrachtungsart, als welche die Neigung hat, die Dinge aus einem allgemeinen geistesgeschichtlichen Zusammenhange zu behandeln, die Erscheinungen auf überpersönliche, ja religiöse Antriebe zurückzuführen. Daniel Henrys Buch zeigt mehr jene vergleichsweise rationalistische, sachliche Haltung, die französischer Geistesart sich nähert. Er gibt, ohne die tieferen Zusammenhänge zu leugnen, eine genaue Darstellung von dem Werden der kubistischen Bildform, von den formalästhetischen und entwickelungsgeschichtlichen Beweggründen, denen Picasso und Braque gehorchten. Denn in diesen beiden Künstlern sieht Henry wohl mit Recht nicht nur die Pioniere, sondern vor allem auch die stärksten und feinsten Künstler dieser Anschauung. Und darauf kommt es im letzten Grunde an, denn „unter denen, die sich ihr anschlossen, sind begabte und unbegabte Künstler, auch im Kubismus bleiben sie, was sie waren". Dieses Bekenntnis zur Qualität ist wichtig, es gibt den Schriften dieses Autors — mag man sie „einseitig" finden und wenig Rücksicht nehmend auf deutsche Kunstgeschehnisse — stets einen sympathisch reinlichen Unterton. Und sie haben etwas wie urkundlichen Wert, denn Henry hat in Paris die Entwickelung vom Anfang des Jahrhunderts bis zum Kriege tätig miterlebt als ein programmatischer Kunsthändler, der nur für das eintrat, was er liebte und schätzte.

Dr. Paul Erich Küppers, der temperantvolle Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover, hat es somit, weiter vom Zentrum des Geschehens entfernt, schon durch die Vorbedingungen schwerer. Zudem spannt er sein Blickfeld weiter: er schildert die Gesamtlage der Malerei seit dem Impressionismus, er spricht in gehobenen Worten von den Antrieben der „Ekstatiker" (van Goghs und der Expressionisten) und faßt diese Strömungen als „Mystik des Eros" zusammen, welchen er dann die „Mystik des Logos" gegenüberstellt, das Suchen nach einem in sich selbst ruhenden, überpersönlichen Symbol der Gesetzlichkeit. In Hans von Marées, der den Reiz des Vielfältigen zum Eindeutigen steigert, sieht er einen Vertreter dieser Geistesart, in Cézanne kündigt sich ihm, zumal in den Aquarellen, die klare kristallische Schichtung des Bildaufbaus an. Dem folgenden Geschlecht werden im Gegensatz zum atmosphärischen Raum der Impressionisten, zur Einbettung in das Licht, die Gegenstände der Körperwelt zu „Raumverwirklichungen, gleichsam Versteinerungen des Raums". Er spricht von einem Welterleben, das im Endlichen die Melodie des Unendlichen aufklingen läßt, von dem Ergreifen der Dinge mit franziskanischer Liebe, da sie Träger des Göttlichen sind, und deutet die ganz ins Erscheinungslose emporgestiegenen Werke der Kubisten als Ausformung mystischer Religiosität. Im dritten Kapitel stehen schöne, eindringlich geschriebene Seiten über Henri Rousseau, auf welchen uns die Tonart des Buches wie auch die zahlreich eingestreuten Stellen aus deutschen Mystikern besser zu passen scheinen, als auf den Kubismus. Der Verfasser wölbt den Bogen seiner Betrachtungen so hoch, daß sich dessen Scheitelhöhe zuweilen hinter Gewölk verbirgt. Er will vor allem Ehrfurcht wecken vor einer geistesgeschichtlichen Tatsache, deren Zeichen den platten, selbstzufriedenen Witz des Bürgers zu Unrecht reizen. — Am aufschlußreichsten über den Zusammenhang gegenwärtiger Weltstimmung mit der Schöpfung des Picassokreises ist eigentlich ein Zitat aus Spenglers „Untergang des Abendlandes", wo dieser das moderne Raumgefühl in Beziehung bringt zu den Speku-

lationen einer neuen Mathematik, zu jenen transzendenten Geometrien, die optisch nicht mehr nachprüfbar sind. Spengler scheint hier kubistische Bilder zu beschreiben, ohne jedoch diese Absicht zu haben.

Man kann nicht leugnen, daß derjenige Teil des Themas, welcher den unbewußten Untergrund der „Weltstimmung" zu dem kubistischen Geschehen malt, rund und in sich geschlossen, geglückt zu nennen ist. Wo der Text dagegen mit der Bilderwelt, zu der er den Weg des Verständnisses bahnen möchte, direkt zusammenstößt, wird das Wort oft unklar und erleichtert uns das Eindringen schwerlich. Die Liebe zu seinem Stoff verleiht hier dem Verfasser mehr Überzeugungskraft, als etwa die Analyse der Bilder oder der Antriebe und Erwägungen, welche die Maler zu solchen Resultaten kommen ließen. Prosaistisch ist das Werkchen gut durchgearbeitet, und es steht mancher Satz darin, der Gemaltes oder Gefühltes suggestiv umschreibt, nur stört die Menge der Zitate. Das Zitat sollte sein wie die kleine, leuchtende Agraffe, die den Mantel der Worte zugleich rafft und schmückt, nicht aber wie Stücke aus fremden Gewändern, welche Faltenwurf und durchlaufendes Muster bald hier bald dort unterbrechen. —

In der Sphäre des realen Geschehens, wo wir Küppers nicht unbedingt zu folgen vermögen, setzt nun Daniel Henrys Feder mit sicheren Zügen ein. Auch er hält „die Erscheinung des ästhetischen Gutes in ihrer Besonderheit für bedingt durch den Geist der Zeit, als dessen Willensvollstrecker die stärksten Künstler der Zeit unbewußt handeln", aber nicht der „Geist der Zeit", sondern das „Handeln" wird ihm zum Thema seiner präzisen Schilderungen. Nach ein paar kurzen, freilich etwas napoleonisch geratenen Einleitungsworten zeigt er sorgfältig die Formenelemente, welche auf die Künstler wirkten, die Überlegungen, die zu ihrer Abwandlung führten, die leitenden Ideen, in die Begriffe Aufbau und Einheit des Kunstwerks gefaßt, welche Ausschaltung der Beleuchtung im Natursinne sowie endlich Verformung und Verfärbung bedingen. Picasso und Braque gelangen getrennt und ohne Verbindung miteinander zu ganz ähnlichen Resultaten. Von 1907 an jedoch arbeiten sie freundschaftlich vereint an der Prägung ihrer neuen Formensprache. Sie kommen dazu, die geschlossenen Körper zu zerlegen, weil Deformationen eintreten, die wiederum Erinnerungsbilder — und zwar verzerrte, „komische" — auslösen und so die außerordentliche Sensibilität der Künstler beleidigen. (Ein in Deutschland tief beherzigenswerter Vorgang, wo mit der Deformation nicht aus zwingenden formalen Gründen, sondern billiger, literarisch zu nennender Wirkung wegen ein zuchtloser Unfug getrieben wird.) In das so gewonnene Formenschema, es ergänzend und wiederum durch es völlig entmaterialisiert, werden nun „reale" Einzelheiten, Buchstaben, Stückchen Wirklichkeit, eingefügt und erwecken im Beschauer ein Assimilationsbild: eine Naturvorstellung (von welcher die Künstler ja auch ausgehen) enttaucht traumhaft dem Bildrahmen. — Guillaume Apollinaire schrieb 1911 in bewußtem Gegensatz zu schulmäßiger Ästhetik frohlockend die Worte: die Malerei ist eine Kunst ohne Grenzen!

Die folgenden Kapitel enthalten eine theoretische Auseinandersetzung über die „Urformen", denen der Kubismus sich zu nähern trachtet, da sie die Grundlagen des menschlichen Körpersehens und Empfindens sind, sowie eine sehr lebhafte Studie über den Maler Fernand Léger, und endlich im Schlußabsatz einige Angaben, die für die ästhetische Diskussion überaus fruchtbar sein könnten: Henry gibt eine Anregung Picassos über die Möglichkeiten der Bewegungsdarstellung wieder, nachdem er betont hat, daß der futuristische Versuch durch ein Nebeneinander der Bewegungsphasen dies zu erreichen als mißglückt angesehen werden müsse. Picasso zog u. a. in Erwägung, bewegliche Stücke nach Art der Jahrmarktsschießbilder, der Bildfläche einzufügen. Es zeigt dieser dem Traditionalisten unerhörte Gedanke einerseits den Kolumbushaften Sinn des Mannes, dem das tausendmal durchlaufene Europa der Malerei zu eng ist — aber, andererseits, er hat ihn bisher nicht ausgeführt, sagt Henry, und so wird ihm wohl bei der Beschäftigung damit das Bedenken gekommen sein, daß dies nicht Bewegung „darstellen" wäre, sondern sie „machen". — Dennoch, ist auch dies nicht ein scholastischer Einwand? Wäre es nicht vielleicht möglich, das Bewegte so einzuführen, daß es entwirklicht würde, wie etwa bei jenen Biedermeier-Uhren ein sich drehendes Glasstäbchen, das in reizender Weise fließendes Wasser darstellt, ohne länger als einen kleinen pikanten Moment zu täuschen?

Es ist hier nicht der Raum, auch nicht der Anlaß, näher zu dem Problem des Kubismus Stellung zu nehmen. Henry meint, die notwendige, folgerichtige Entwicklung werde dazu führen, „daß alle wahren Künstler der aufsteigenden Generation ihm angehören werden — im weiteren Sinne". (Was ein wenig an die „sittliche Forderung" denken läßt, mit der vor etwa zwei Jahrzehnten auch die Neo-Impressionisten auf den Plan traten.) Es ist nicht zu leugnen, daß eine neue Stellung zur Welt der Erscheinungen, neue formale Gebilde geschaffen sind, daß sich so etwas wie eine Stil- und Traditionslinie zeigt, die im Gegensatz steht zu dem nihilistischen, formlosen Gebaren des Ekstatikers, als welchem es sicher gut und erziehlich wäre, wenn er sich in ruhigeren Augenblicken mit Harmonie, Gleichgewicht, Darstellung befaßte, anstatt in oberflächlicher Weise die Leinwand mit tiefen seelischen Inhalten vollzustopfen. — Die Tatsache, daß sich Picasso jetzt wieder direkter Naturdarstellung in einem klassizistischen Sinne zugewandt hat, erwähnen beide Autoren nicht. Sollte dieses Geschehnis nicht das Pathos, die Sache mit der Gottessehnsucht, ein wenig dämpfen? Ist es nicht — Spiel, was jene Künstler treiben, Spiel in einem höchst ernsten Sinne, Spiel unter Qual und Vergnügen? Und sollte man es dem leidenschaftlichsten Spieler, unermüdlich im Erfinden neuer Regeln, Probleme, Konstellationen, verdenken, wenn er das Schachbrett ein wenig beiseite schiebt und mit gereifter Erfahrung nach den köstlichen Figuren seiner Jugend greift, um mit ihnen ein neues Mysterium aufzuführen?

F. Ahlers-Hestermann.

ZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

FR. GOYA, KÖNIGIN MARIA LUISA VON SPANIEN

MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK, NEUE ERWERBUNG

Kunst und Künstler

FRANS HALS ALS LANDSCHAFTER

VON

WILHELM VON BODE

„Frans Hals als Landschafter?" Freilich, Landschaften hat Hals nie gemalt; er ist ja reiner Bildnismaler, selbst in seinen Genrefiguren, aber die landschaftlichen Hintergründe spielen doch eine nicht unwichtige, eigenartige Rolle in einer Reihe von seinen Bildern. Es lohnt sich daher, auf die Bedeutung dieser dekorativen Ausschnitte der Landschaft hinzuweisen, wozu die eben erschienene Publikation des Frans Hals-Werkes in der deutschen Verlagsanstalt in ihren musterhaften „Klassikern der Kunst" die günstige, bisher nicht genutzte Gelegenheit bietet. Wir glauben auch in einer solchen kurzen Spezialstudie auf diese neue, von Dr. W. Valentiner kritisch reich ausgestattete, in ihren Reproduktionen mustergültige Veröffentlichung, aus der wir einige für unser Thema besonders wichtige Abbildungen bringen, die verdiente allgemeine Aufmerksamkeit lenken zu können.

Die Zahl der Bilder, in denen Frans Hals die Landschaft als Hintergrund einführt, ist gering, noch nicht der zehnte Teil seines gesamten Werkes, selbst wenn man die kleinen Ausschnitte, namentlich in seinen Schützenstücken, mitrechnet, in denen der Künstler durch ein Fenster ein Stückchen Luft oder ein paar Bäume sehen läßt. Auch wenn die Landschaft im Grunde einen größeren Raum einnimmt, wie in den Familienbildnissen und in verschiedenen Studien von Fischerkindern, bleibt sie immer untergeordnet, aber sie hat stets eine eigenartige Bestimmung und beweist Hals' großen malerischen Sinn für die Wiedergabe der Landschaft. Er ist darin den Landschaftern unter seinen Landsleuten, einem Jan van Goyen, Pieter Molyn u. s. f., verwandt, aber überlegen und obgleich diese jünger sind, in malerischer, freier Behandlung weit voraus; er kommt aber trotzdem nie in die Versuchung, der Landschaft in seinen Hintergründen eine größere Bedeutung zu geben oder gar die Figur in der Landschaft nur als Staffage erscheinen zu lassen.

FRANS HALS, FISCHERKNABE
LEIPZIG, STÄDTISCHES MUSEUM

Hals führt bescheidene landschaftliche Hintergründe in seinen Bildnissen und Studien ein, um diese gewissermaßen zu lokalisieren. Durch den Ausblick in einen französischen Garten gibt er seinen Kavalieren noch mehr Ansehen; und seinen lustigen Fischerjungen und kleinen Heringsverkäuferinnen stellt er in den Dünen oder dem Meeresstrand hinter ihnen den Paß aus auf Nordwyk, Scheveningen oder sonst ein Fischerdorf der nahen Küste als ihre Heimat. Wie wirkungsvoll ist der Laubgang mit dem eleganten Pärchen, das uns der Künstler hinter der in ihrem imposanten Selbstbewußtsein unübertrefflichen Gestalt des Willem van Heythuysen in der Liechtenstein-Galerie zu Wien sehen läßt! Einen ganz ähnlichen Hintergrund deutet er an in der Studie zu einem ähnlichen Bildnis in ganzer Figur im Buckingham Palace zu London; hier ist der Dargestellte ein junger, etwas blasierter Elegant, auf dessen Liebesabenteuer das Pärchen zwischen den Laubgängen hinzuweisen scheint. Am reichsten ausgestaltet ist dieser Parkgrund auf dem großen Amsterdamer Doppelbild des jungen Ehepaares, das im Vordergrund auf einer Rasenbank vor dichtem Buschwerk sich niedergelassen hat: vor dem Eingange zu einem schloßartigen Bau blicken wir auf einen Platz mit großem Springbrunnen, einer Statue vorn und lustwandelnden Paaren, wohl den Gästen des vornehmen Ehepaares, in dem man, gewiß mit Unrecht, den Bruder von Frans Hals, Dirk, mit seiner Gattin vermutet hat.

Wieder zur lokalen Andeutung der Herkunft oder Heimat der Dargestellten öffnet Frans Hals in dem prachtvollen Kniestück der „Frau des Künstlers“ (ist der Künstler Frans Hals? vom Jahr 1635) durch ein Fenster den Blick auf eine Stadt. Vor dem im Nachglühen der bereits untergegangenen Sonne aufgelichteren Abendhimmel heben sich ein hoher gotischer Kirchturm und ein paar schlanke Signalstangen (?) ab; ein höchst malerischer Effekt und doch dem Bildnis gegenüber dekorativ untergeordnet. Auch in dem Familienbildnis mit kleinen Figuren in Cincinnati, bei Frau Thomas J. Emery, ist in dem stattlichen Haus und den Türmen in der Ferne wohl das Wohnhaus der begüterten Familie und ihre Vaterstadt angedeutet. In drei anderen großen Familienbildern (in der National Gallery u. s. f.) hat der landschaftliche Grund, dichtes Buschwerk mit Ausblick in die flache Ferne, wohl keine besondere Beziehung zu den Dargestellten. Diese ist dagegen wieder deutlich ausgesprochen in einer Reihe köstlicher Studien kleiner Verkäufer und Verkäuferinnen von Fischen. Bald bildet hier den Grund nur eine hell beleuchtete Düne vor trübem Himmel, bald ein paar ärmliche Fischerhütten oder der Strand mit einem kleinen Ausblick aufs Meer.

In diesen Genrefiguren macht sich noch stärker als in den Bildnissen neben der Absicht der Lokalisierung der Dargestellten das Bestreben geltend, solche landschaftlichen Gründe auch zu künstlerischen Zwecken zu verwerten. Hals gibt seinen Bild-

FRANS HALS, EIN JUNGES EHEPAAR

AMSTERDAM, REICHSMUSEUM

FRANS HALS, DIE FRAU DES KÜNSTLERS. NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

nissen dadurch mehr Relief, schafft ihnen Luft und findet Farben- und Lichtflecke, die ihm zur Hebung der koloristischen Wirkung seiner Bilder nützlich erscheinen. Auch darin ist er echter Meister, und diese Meisterschaft ist doppelt reizvoll, weil er sie ganz naiv, ja halb versteckt ausübt. Hier ist er in der malerischen Wirkung und freien Behandlung, gelegentlich selbst in der Stimmung allen gleichzeitigen Landschaftern weit voraus, ist er nur mit Einem zu vergleichen, seinem Jahrzehnte jüngeren Zeitgenossen, den er noch um Jahrzehnte überleben sollte, seinem Schüler Adriaen Brouwer. Bei diesem spielt die Landschaft dadurch schon eine ganz andere Rolle als bei seinem Lehrer, daß er seine Sittenbilder mit kleinen Figuren von vornherein gelegentlich in die Landschaft stellt. So kommt er allmählich auch zur Darstellung reiner Landschaften, deren Meisterwerke freilich erst in Antwerpen und unter dem Einfluß der herrlichen Landschaften, die Rubens gerade in jenen Jahren auf seinem Landgut Steen malte, entstanden sind. Auch diese Landschaften aus Brouwers Antwerpener Zeit sind in der impressionistischen Auffassung und Behandlung, in der ausdrucksvollen Stimmung und koloristischen Wirkung den landschaftlichen Hintergründen seines Meisters Frans Hals noch nahe verwandt. So nahe, daß, wer das Verhältnis der beiden Künstler zueinander nicht näher kennt, auf den Gedanken kommen könnte, der Schüler habe die landschaftlichen Gründe gelegentlich hinter die Bildnisse und Studien seines Lehrers gemalt.

FRANS HALS, FISCHERKNABE

LONDON, TH. AGNEW & SONS

FRANS HALS, FISCHERMÄDCHEN MIT EINEM KORB

MÜNCHEN, SAMMLUNG A. VON CARSTANJEN

LOVIS CORINTH, ITALIENISCHE LANDSCHAFT. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

LOVIS CORINTH

VON

CURT GLASER

Der letzte Prüfstein für die Tragfähigkeit eines Talentes ist seine Entfaltung in den Jahren des Alters. Es gibt Künstler, die frühreif genialisch beginnen, und die sich rasch ausgeben. Die Basis ihrer Kunst ist zu schmal, um einen starken Bau zu tragen. Der Strom ihres Schaffens versiegt, wenn er nicht immer wieder durch Nebenbächlein künstlich gespeist wird. Und es gibt andere, die bescheiden beginnen, deren Lehrzeit länger währt, die ihr Talent in der Schule der Tradition nähren und stärken, deren Kräfte aber, wenn sie einmal entbunden sind, aus sich selbst wachsen und immer neue Zeugungskraft bewähren.

Wir erleben es heute, wie nicht wenige Künstler, wie gerade die hoffnungsreichsten Talente der jüngeren Generation, da sie die Grenze des Mannesalters erreichten, eine schwere Krisis zu bestehen haben. Sie haben Raubbau an ihrem Talente getrieben. Sie suchen Rettung vor der eigenen Vergangenheit, um einen Weg in die Zukunft zu finden. Glücklicher, wer nicht einer Jugend nachtrauern muß, die doch nicht wiederkehrt, wer in jedem Lebensalter die unveränderte Schaffensfreude bewahrt, wer nicht zurückzublicken braucht, sondern unbeirrt auf geradem Wege voranschreitet.

Zu diesen glücklichen Talenten zählt unter den heutigen Lovis Corinth. Krankheit lähmte nur die äußere Lebenskraft seiner bärenhaften Natur. Die Vitalität seiner künstlerischen Produktion steigerte sich noch, da alle Sinnlichkeit nun in das Geistige überströmte. Und die Hand, der die Geschicklichkeit im Kleinen genommen wurde, erwies sich als das rechte Werkzeug einer Anschauung, die sich nur mehr auf die große Form und auf die malerischen Zusammenhänge eingestellt hat.

Corinth ist seiner Natur nach ein ursprünglich

LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS. AQUARELL. 1920

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

malerisches Talent. Seine Malerei war immer in der Sinnlichkeit allein begründet. Motiv war ihm stets nur Vorwand, Grund seines Schaffens die Freude an der Gestaltung. Er war in München in einem Milieu aufgewachsen, in dem solche Gesinnung keineswegs natürlich schien. Die Wahl des bedeutungsvollen Stoffes war wesentliche Vorbedingung des künstlerischen Gelingens, und Corinth zollte seinen Tribut in allerhand klassischen Mythologien und historischen Legenden, die sich durch sein ganzes Lebenswerk hinziehen. Aber niemals trennten sich Erfindung und Darstellung voneinander, und wenn er die Götterwelt des Olymp mit gesundem Humor behandelte, so tat er es nicht in witzigen Anekdoten, sondern in Formen und Farben, wie es Offenbach in Rhythmen und Melodien getan hatte.

Corinth gehört zu den guten Musikanten, an denen die deutsche Malerei nicht allzu reich ist. Sein Denken ist konzentriert auf das Stück Fläche, das zwischen die vier rahmenden Linien eingespannt ist. Hier allein bewährt sich seine Schöpferkraft, hier allein sein Geschmack, der das Gegenteil bedeutet von kunstgewerblich dekorativer Routine. Corinths Geschmack wirkt sich rein aus in der künstlerischen Formung. Er umgreift nicht das Motiv als solches, sondern bewährt sich erst in seiner Gestaltung. Gerade den Mangel an Geschmack im Motivischen hat man Corinth nicht selten und scheinbar nicht mit Unrecht zum Vorwurf gemacht.

LOVIS CORINTH, MÄNNERBILDNIS. 1921

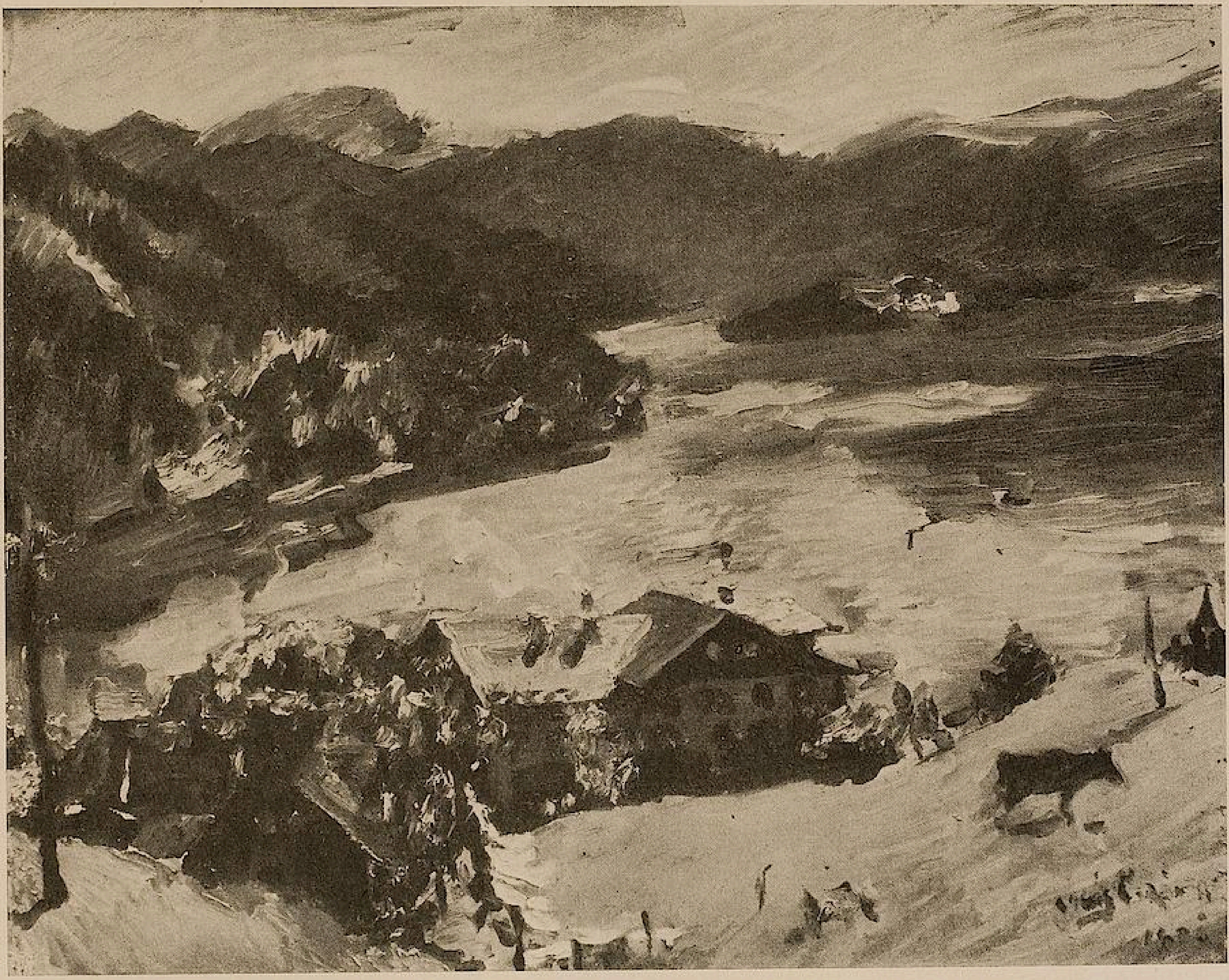
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

LOVIS CORINTH, NATURSKIZZE ZUM ORPHEUS
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Aber es ist ein Unterschied zwischen dem Geschmack des Ästheten und des Dekorateurs und dem Geschmack des Malers. Ein wohlgeordneter Blumenstrauß ist nicht die Vorbedingung eines guten Stillebens. Er enthält im Gegenteil die Gefahr kunstgewerblicher Stilisierung. Übersetzt man ein Blumenstück Corinths zurück in die Wirklichkeit, so gleicht es wohl einem wilden Chaos. Um so erstaunlicher die Ordnung, die er ihm im Bilde zu geben vermochte, indem er das bunte Vielerlei auf den gemeinsamen Nenner einer einheitlichen formalen und farbigen Rhythmik brachte. Ein architektonisch gegliederter Garten entfaltet seine Reize in einer banal vedutenhaften Aufnahme. Den Maler kann nur die freie, ungebundene Natur reizen, der er selbst im Bilde seine Art der Ordnung mitteilt. Auch Corinths Landschaftskunst ist das Gegenteil von Motivmalerei. Er malt nicht die Schönheiten des Walchensees, malt nicht ein Stück Natur, das andere vor ihm auch gesehen haben, sondern er gibt seiner Vision von der Wirklichkeit Gestalt in Formen und Farben, deren Sinn sich ohne jede Beziehung zu einer außerkünstlerischen Realität allein in ihrer eigenen rhythmischen Gesetzlichkeit vollendet.

Es gibt innerhalb dieser Bilder nicht Himmel und Wasser, nicht Berge und Wiesen, nicht Bäume und Häuser, es gibt nur eine überall einheitliche farbige Materie, ein lückenloses Gewebe aus anschwellenden Farben und wieder verklingenden Tönen. Es ist wie in einem guten Liede zuerst Melodie da und erst in zweiter Reihe wortgemäße Bedeutung. Der Blick des Malers haftet an der Bildfläche, er ist auf Valeur und Farbe eingestellt, und alles andere — bis zum letzten, zur Ähnlichkeit im Sinne des Porträts — kann sich nur gleichsam nebenher ergeben, kann zuweilen auffällig versagen, ohne daß notwendig der Wert des Bildes darunter leiden müßte.

Corinth war einstmals ein glänzender Porträtmaler im eigentlichen Sinne des Wortes. Sein Graf Keyserling, sein Peter Hille, sein Rittner gehören zu den bleibenden Leistungen neuer Bildnismalerei. Damals war der Blick noch auf die Einzelform, die Hand auf die zeichnerische Durchbildung eingestellt. Corinths neue Menschendarstellungen sind von einer anderen Art. Das Porträt gilt ihm nicht mehr als eine Spezialaufgabe, Ähnlichkeit nicht als Hauptforderung. Jede Wirklichkeit muß sich in eine Bildvision wandeln, die der Beschauer nur auf einem



LOVIS CORINTH, WALCHENSEE. 1921

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

LOVIS CORINTH, WALCHENSEE. 1921

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Umwege aus dem Reich der Formenphantasie in die gemeine Realität zurückzudeuten vermag.

Corinth besitzt eine sehr bestimmte und ganz persönliche Formvorstellung, die sich in einer immer leicht kenntlichen Handschrift äußert, er besitzt einen ihm eigentümlichen Farbengeschmack, der die Zusammenstellung seiner Palette bestimmt, aber er hat niemals ein malerisches oder zeichnerisches Rezept ausgebildet, das ein sicheres und methodisches Schaffen verbürgte. Das ist seine Stärke und seine Schwäche. Seine Stärke, weil er der Natur immer wieder frisch und unvoreingenommen gegenübersteht, seine Schwäche, weil dicht neben höchstem Gelingen peinliches Mißlingen stehen kann. Der glänzende Zeichner, dem man die akademische Schulung unter Bouguereau gern zum Vorwurf machte, ist imstande, im einfachsten, in der Proportion, die jeder Malschüler richtig aufreißen kann, zu fehlen, aber niemals ist ein solcher Fehler ohne Sinn. Nur wer den Maler sieht, versteht den Zeichner Corinth.

Das eigentliche Zeichnen war für Corinth in seinen früheren Jahren immer nur die Vorbereitung für die Malerei, und da ihn letzten Endes nur das Malen interessierte, hatte ihm das Schwarz-Weiß keinen sonderlichen Reiz. Erst als der Maler endgültig über den Zeichner gesiegt hatte, als der Gegensatz zwischen Zeichnen und Malen geschwunden war, fand er im graphischen Ausdruck die volle Befriedigung, begann er zu radieren und zu lithographieren. Es entstand im Laufe weniger Jahre ein bedeutendes und reichhaltiges graphisches Werk.

Eine Radierung Corinths ist jetzt ein Stück Malerei in Schwarz-Weiß. Man soll nicht dem Zuge einer Linie folgen. Es gibt keinen interessanten Kontur. Der Strich als solcher hat so wenig Sinn und Eigenbedeutung wie der isolierte Farbfleck eines Gemäldes. Ein jeder erhält Wert erst in seiner Beziehung zu jedem anderen und in dem Zusammenklange aller zu einer vollen

LOVIS CORINTH, STILLEBEN. 1920

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Bildwirkung. Wer den Blick auf das Einzelne richtet, mag an einer Verzeichnung Anstoß nehmen. Wer das Ganze sieht, findet die Lösung in einer Bildharmonie, die alle Dissonanzen in sich aufgehen läßt.

Von Jahr zu Jahr wurde die Handschrift unbekümmerter und freier. Immer weniger gibt das Motiv. Immer mehr bedeutet der Klang. Darum bleibt gerade der Illustrator oft problematisch, und wenn Corinth in jüngster Zeit eine Reihe von Büchern mit Bildern schmückte, so übte er kaum Rücksicht auf die besondere Bestimmung in der Auflösung der Fläche und in der Vergewaltigung des stofflichen Substrats. Nichts liegt ihm ferner als der dekorative Schnörkel und die spielerisch leichte Umrahmung der Seite. Er macht immer ernst mit der Bildforderung, und je glücklicher das einzelne Blatt, um so schwieriger seine Stellung im Buche.

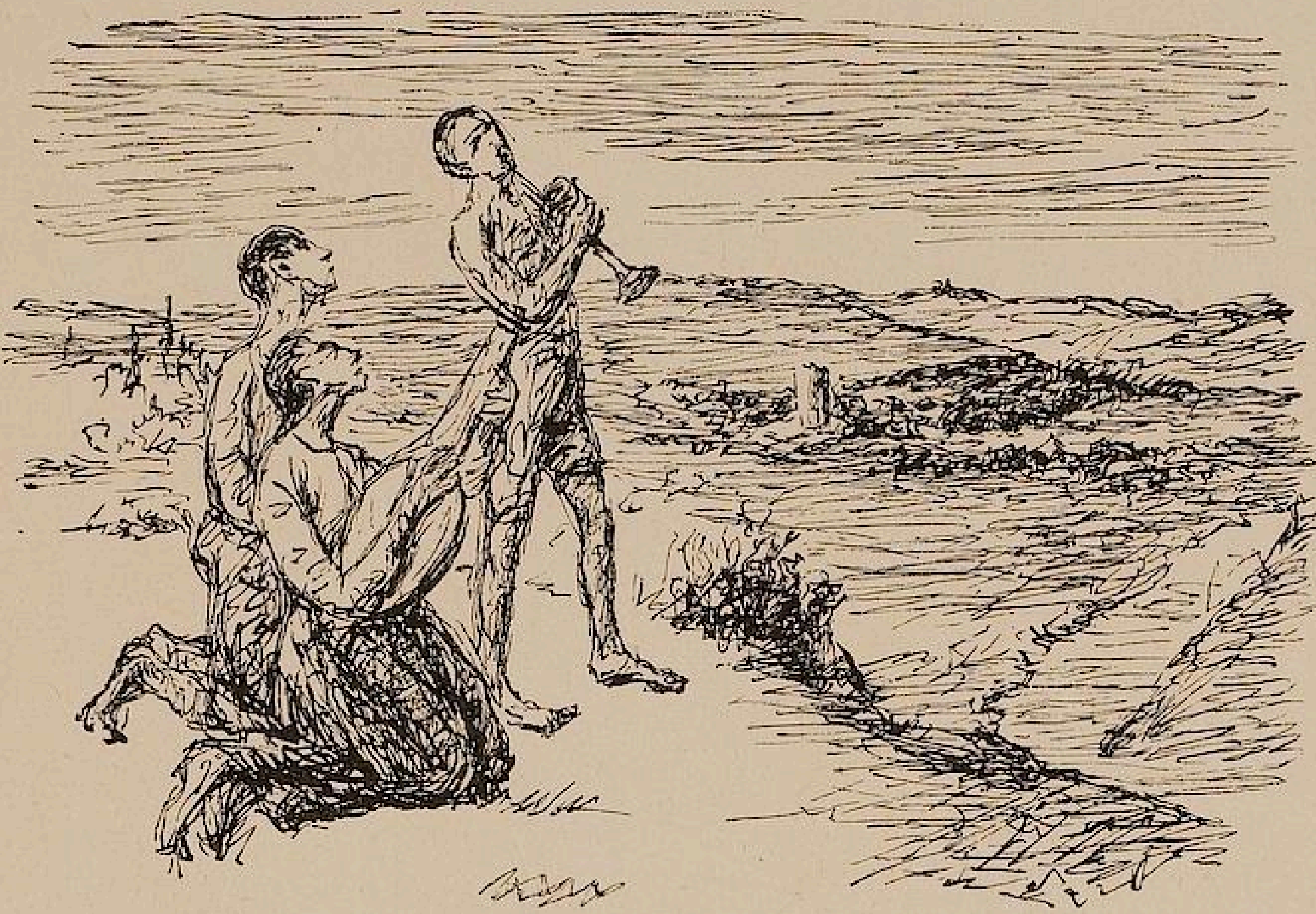
Aber vom Schwarz-Weiß strebte Corinth doch immer wieder zurück zur Farbe, und auch in seinem graphischen Schaffen tauchen seit Jahren schon Versuche farbigen Druckes von mehreren Steinen auf, die erst in der letzten Zeit, konsequenter ausgebaut, zu vollem Gelingen führten. Leidet der „Reineke Fuchs" als Druckwerk an dem Mangel dekorativen Geschmacks, der den Künstler charakterisiert, so ist er anderseits ausgezeichnet durch ein paar Kompositionen, in denen eine unheimliche Phantastik sich offenbart.

Auch in solchen Büchern ist Gut und Böse seltsam gepaart. Es scheint, als schreckte dieser Künstler vor keinem Wagnis zurück, als lockte es ihn, alterworbenen Ruhm täglich von neuem aufs Spiel zu setzen. Er allein von den einstigen Führern der Berliner Sezession steht noch heute im heftigen Kampf der Meinungen, er allein fand noch nicht die gesicherte Stellung im Bewußtsein der Zeitgenossen.

Vielleicht ist auch das ein Zeichen dafür, daß seine Kunst lebendig und jung geblieben ist, da er nicht Sicherheit wollte um den Preis der Routine, da er die Ungewißheit jedem neuen Werke gegenüber wählte, weil sie allein die Unmittelbarkeit des Erlebens und die Frische des Schaffens gewährleistet.

LOVIS CORINTH, BACCHANTENZUG. FARBIGE ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

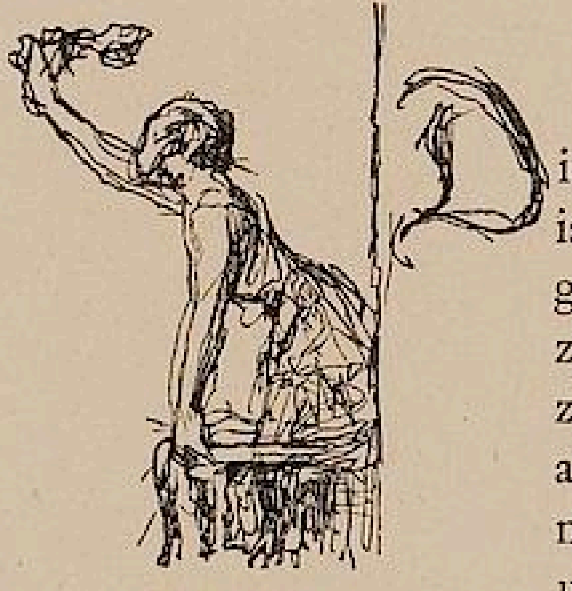


MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZUR „NOVELLE“ VON GOETHE

MAX LIEBERMANN ALS ILLUSTRATOR*

VON

KARL SCHEFFLER



Die Lust zum Illustrieren ist Liebermann im Kriege gekommen. Den Siebenzigjährigen hat es gereizt zum Erlebnis des Krieges als Künstler Stellung zu nehmen; die Ereignisse und Stimmungen jener Zeit verarbeitend, hat er Zeichnungen gemacht, die man in gewisser Weise der Illustration zurechnen darf, trotzdem sie sich an einen gegebenen Text unmittelbar nicht anlehnen.

Hieraus ist in natürlicher Weise dann der Gedanke erwachsen, die „Kleinen Schriften“ Heinrichs von Kleist zu illustrieren.** Diese auch in einer krisenhaften Zeit entstandenen Gelegenheitsschriften — Aufrufe, kleine Erzählungen, Anekdoten —, alle irgendwie berührt vom Atem geschichtlicher Wende, könnten von weitem gesehen als ein seltsames Objekt der Illustrationslust erscheinen; für Liebermann sind sie aber der Übergang geworden von den Kriegszeichnungen zur rein epischen Illustration. Das äußert sich auch darin, daß er sich zuerst der Kreidelithographie, später aber der reinen Federzeichnung, die in Holz geschnitten werden kann, bedient hat. Künstlerisch sind die Illustrationen zu Kleists Schriften noch ungleich; man spürt, daß der Künstler sich in ein neues Arbeitsgebiet einfühlt. Um so mehr als er nicht von Natur, wie man weiß, ein Erzähler ist, als ihm der Drang zum Illustrieren erst am Ende des Lebens kommt, als er seinem Wesen nach von je ein Ergründer sichtbarer Wirk-

* Alle diese Illustrationen sind nach Federzeichnungen Liebermanns von O. Bangemann in Holz geschnitten.

** Bei Bruno Cassirer, Berlin.

lichkeiten war. Erinnerungen an Menzel tauchen auf, leise Beziehungen zu Slevogt sind nicht ganz unterdrückt. Doch bildet sich in diesen ersten Illustrationen gleich auch die besondere Note aus. Es zeigt sich, daß Liebermann als Illustrator viel Tradition hat, daß er aber auch anders illustriert als alle andern Zeichner. Es zeigt sich vor allem dort, wo das vom Dichter Erzählte etwas rein Menschliches ist und wo der Zeichner die Gestalten darum unmittelbar aus seiner eigenen Welt hat holen können. Die besten Illustrationen zu Kleists „Kleinen Schriften"* sind nicht die halb allegorischen Zeichnungen zu patriotischen Ergüssen, sondern die zu den saftigen, aus dem Alltag geholten Anekdoten und zu den von sinnlicher Anschauung erfüllten Erzählungen. Die Mutter, die dem tollen Hund das Kind entreißt (S. 61), die sich über ihren Geliebten beugende Frau (S. 45), das Liebespaar auf der Bank (S. 22) — in diesen und ähnlichen Illustrationen hat Liebermann gezeigt, worin das Neue, worin die Stärke seines Illustrationsstils liegt. Die Stärke liegt nicht in einer dichterischen Ausdeutung, nicht im Einfall, nicht in der geistreichen Zuspitzung, sondern vor allem in der Kraft, womit ein wahres menschliches Verhalten umschrieben, womit Wirklichkeit phrasenlos gegeben und in knappster Form ausgedrückt wird; die Stärke liegt in der Fähigkeit das ganz Natürliche in komprimierter Form wiederzugeben, kurz in den Eigenschaften, die auch sonst der Liebermannschen Zeichnung den Wert geben. Am besten sind jene Kleistlithographien, woran jene Phantasie Anteil hat, die Liebermann immer meint, wenn er von ihr spricht.

MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZUR „NOVELLE" VON GOETHE

Einer Anregung der Redaktion von „Kunst

* S. Kunst und Künstler, XVI. S. 317 ff.

MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZUR „NOVELLE“ VON GOETHE

und Künstler“ verdanken dann die drei Illustrationen zu Goethes „Bassompierre“ ihre Entstehung. Sie sind als Lithographien dem Sonderheft dieser Zeitschrift zum 70. Geburtstag des Künstlers beigegeben worden. Damit war Liebermann bei dem Dichter angelangt, der ihm am meisten liegt. Das mögen manche bestreiten, viele werden Liebermanns Zeichnungen für ungoethisch erklären. Das sind aber nur die, die sich Goethe nicht ohne Klassizismus denken können. In Wahrheit hat Liebermann sich in der Folge, als er Illustrationen zu der mit einem erhabenen Lyrismus überwölbten „Novelle“ und zu der herrlichen, auf Selbstschau begründeten Erzählung des „Mannes von

MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZUR „NOVELLE“ VON GOETHE

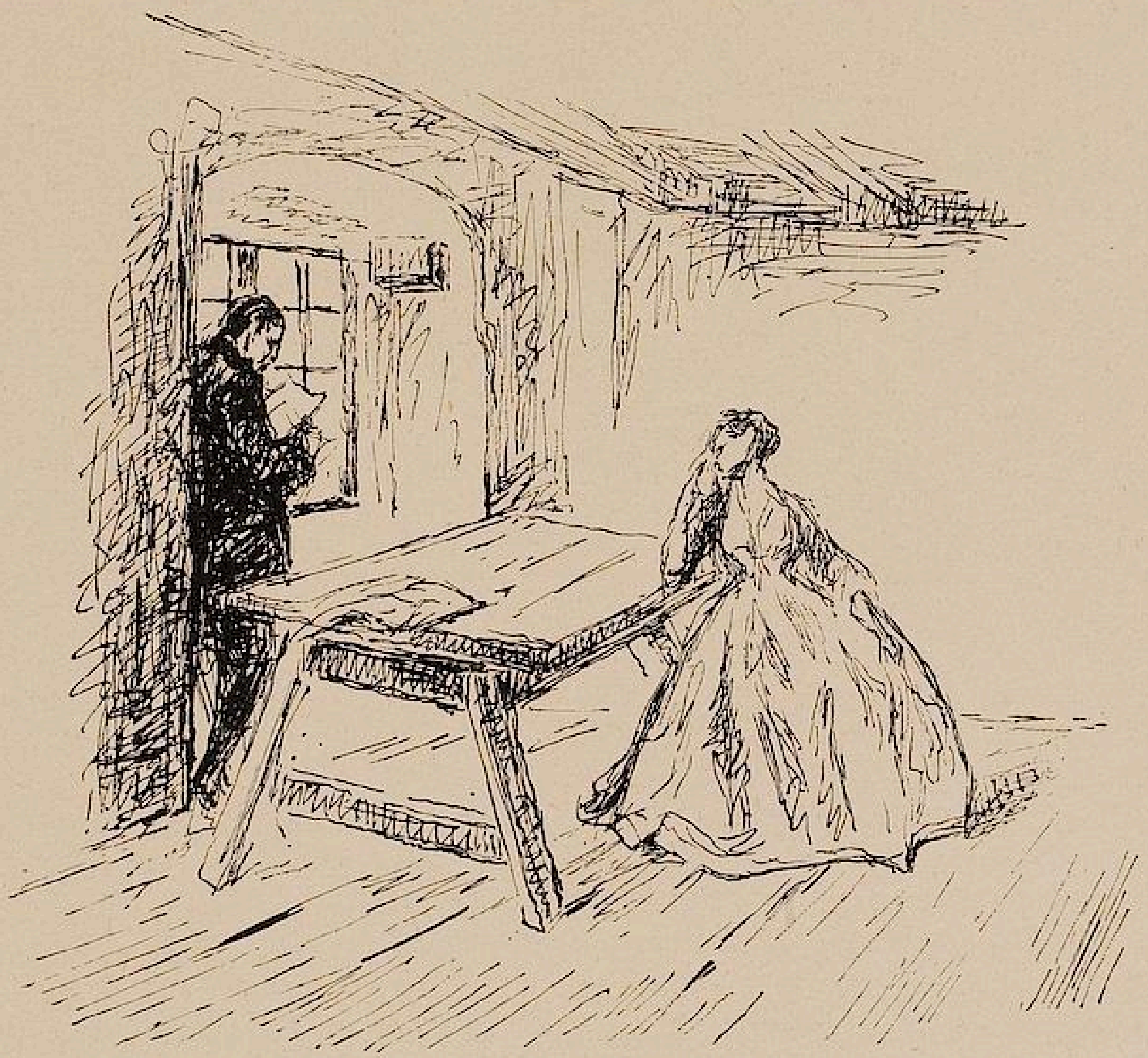
MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“ VON GOETHE

fünfzig Jahren“ aus Wilhelm Meisters Wanderjahren machte,* lebendig und tief in Goethe eingefühlt. (Wie er dann überhaupt als Leser mit Vorliebe in der Gedanken- und Ausdruckswelt unserer Klassiker weilt.) Nicht in das Geheimrätliche, das in lehrhafter Weise hier und dort zum Vorschein kommt, hat er sich eingefühlt, sondern in das sinnlich Naturalistische, das hinter der absichtlichen Gemessenheit des Erzählers überall in quellender Frische sprudelt. Liebermann brauchte sich selbst nicht zu vergewaltigen, um Goethe illustrieren zu können. Er hat zeichnend weder die Romantik noch die Dramatik gesteigert, er hat sich vielmehr an jener Wahrheit gehalten, die in der Ruhe ist, die ein alltägliches Gesicht hat, aber ewig ist. Er ist mit jener an Anschauung reichen Trockenheit an die Aufgabe gegangen, die oft mehr Phantasie enthält, als die mit dem Phänomen spielende Einfallslust. Die Momente, die er zeichnend festhält, geben den Erzählungen eine Atmosphäre von Wirklichkeit, die höchst wohltätig wirkt; die Begebenheiten können ungezwungen in dieser Atmosphäre leben. Liebermanns Zeichnungen haben, eben durch diese ihnen innewohnende Realität, etwas Festes, sie führen die Erzählungen auf phrasenloses Sein, auf Natur wie auf einen Grundton zurück. Sie erzählen nicht in erster Linie, sondern machen die Gestalten der Erzählung greifbar — ohne sie zu porträtieren —, sie fabulieren nicht, sondern präzisieren so, daß man die Gestalten, die Umwelt, den Augenblick glaubt fassen zu können. Das wird aber nicht durch eine der Illustration schlecht anstehenden Ausführlichkeit, nicht durch Detail erreicht, sondern durch die Fülle wahrer und natürlicher Züge, die Liebermanns Anschauung wie von selbst ergreift. Das Pathos seiner Form ist sozusagen unpathetisch. Liebermann ist ein Realist, wie Goethe es, oft versteckt in einem Formalismus von Reserve, war; ihn interessiert im Dichterischen vor allem das anschaulich Faßbare. Allegorisch, arabeskenhaft phantasierend, einfallsfreudig nachdichtend kann er nichts ausdrücken; er drückt alles Poetische plastisch räumlich aus, er charakterisiert sehr bestimmt, seine Menschen sind nicht allgemeine Begriffe, sondern Einzelpersonen, seine Bilder geben nicht ein Ungefähr — trotz der im-

* Beide bei Bruno Cassirer, Berlin.

pressionistischen Lockerheit des Strichs —, sondern die äußerste Bestimmtheit des lebendigen Augenblicks. Wenn so nicht der ganze Goethe von der Zeichnung erfaßt wird, so erscheint doch jedenfalls in den Illustrationen eine sehr wesentliche Seite der Goethischen Einbildungskraft dargestellt.

Liebermann hat von je gewünscht für den Holzschnitt zu zeichnen. Wie er denn auch die gut geglückten Versuche Hobergs, einige seiner Zeichnungen in Holz zu schneiden, gefördert hat. Den Holzschnitt als Illustrator zu nutzen war ihm erst möglich, als er mit dem Verleger zusammentraf, der auf seine Intentionen einging, ja ihnen weit entgegenkam, und als dieser Verleger in O. Bangemann einen Holzschneider gefunden hatte, der die Entsagung hat sich ganz in den Dienst der Künstlerzeichnung zu stellen, und die Fähigkeit mit präzisem Faksimileschnitt die monumental kritzelnde Eigenart Liebermannscher Federzeichnungen auf den Holzstock zu übertragen. Dieser Wunsch nach einer ganz getreuen Reproduktion wird verständlich, wenn man bedenkt, wie sehr selbst die beste mechanische Reproduktion, wie sehr die Strichätzung die Zeichnung vergröbert. Liebermann pflegt mit Tinte zu zeichnen, er macht sich sogar von der schwarzen Tusche frei. Dadurch erscheinen die Striche dann nicht gleichmäßig tief schwarz, sondern es entstehen auch blassere Linien, die die Zeichnung auf's feinste differenzieren und ihr eine gewisse Tonigkeit geben. Diese Nuancen gehen bei der mechanischen Ätzung verloren, nicht aber bei einem so getreuen Holzschnitt, wie Bangemann ihn liefert. Freilich kann man nicht mehr von einem reinen Linienschnitt sprechen, weil einige Linien durch feine Einschnitte aufgehellt werden und weil hierdurch schon das Gebiet des Tonschnitts vorsichtig beschritten wird. Hier und da geht Bangemann sogar zu weit in der peinlich genauen Wiedergabe dessen, was er vor Augen hat. Auf Seite 242 ist eine Illustration wiedergegeben (als Galvano nach dem Holzstock) in die Liebermann mit Deckweiß hineinkorrigiert hatte. Die fragliche



MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZUM „MANN VON FÜNFZIG JAHREN“ VON GOETHE

MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZUR „NOVELLE“ VON GOETHE

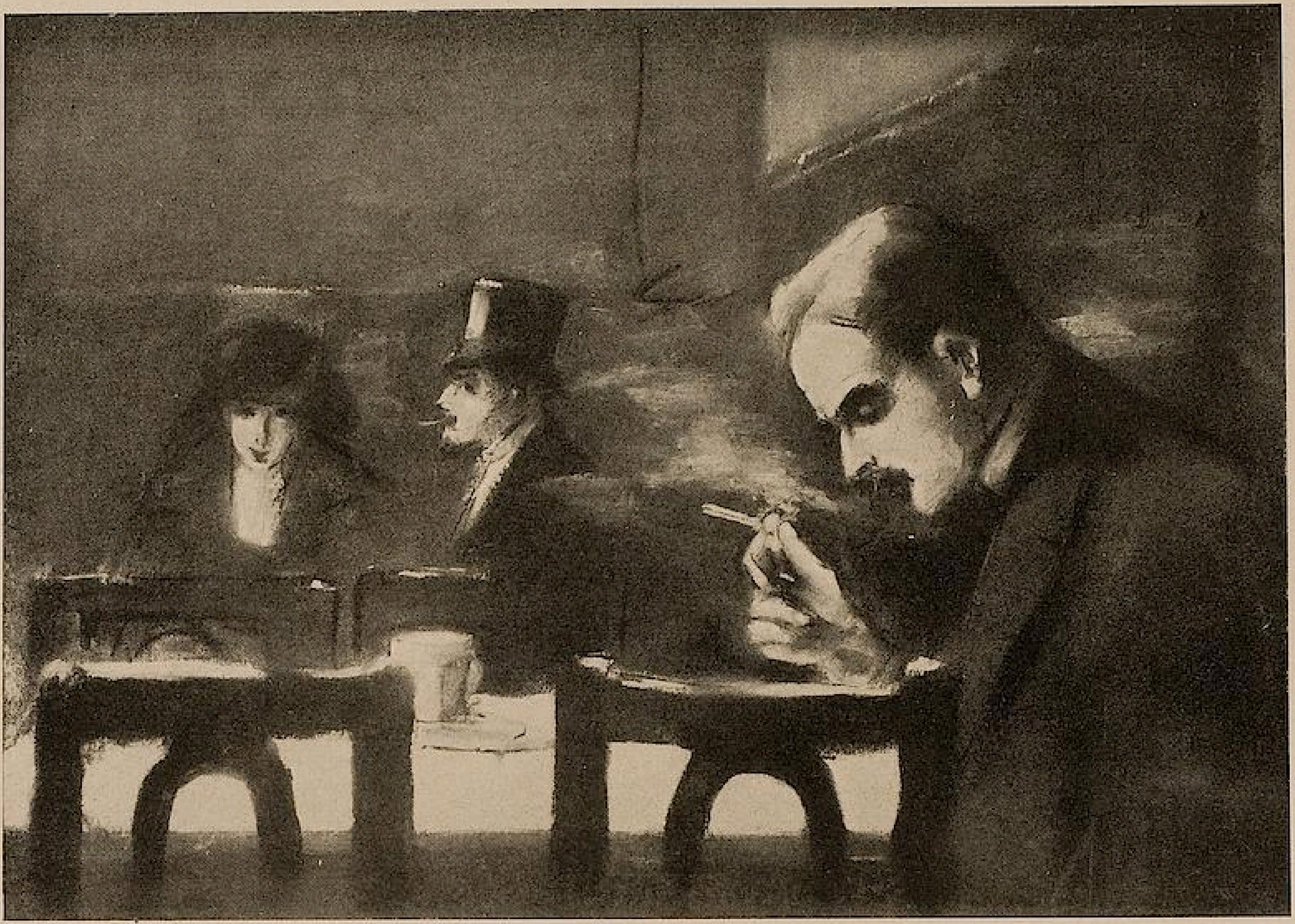
Stelle ist in der Mähne des Löwen, das Deckweiß erscheint im Original nicht rein weiß wie das Papier, sondern grau. Und diesen zufälligen Halbton hat Bangemann auch mittels Tonschnitt reproduziert. Das geht zu weit, es durchbricht den Charakter der Feder-Strichzeichnung und sollte vermieden werden. Sonst aber ist der Holzschneider mit erstaunlicher Genauigkeit und Sicherheit den Intentionen des Künstlers gefolgt und hat Arbeiten geliefert, die sich denen der Holzschneider Menzels durchaus an die Seite stellen können. Das Verfahren ist zu kostspielig, um für Massenauflagen in Frage zu kommen; aber es ist als graphisches Verfahren für Illustrationen so edel, es ist als Hochdruckverfahren so sehr geeignet Zeichnung und Buchdruck in Harmonie zu setzen, und es gestattet dem Künstler eine solche handschriftliche Freiheit, daß der Streit, ob ein solcher Holzschnitt neben dem reinen Künstlerholzschnitt, wie die jüngeren Künstler ihn üben, Berechtigung hat, ganz gegenstandslos ist. Was gut und in sich vollendet ist, hat ohne weiteres Berechtigung.

Wie Liebermanns Illustrationen von Aufgabe zu Aufgabe reifer und schöner werden, läßt sich an der Hand der vorliegenden Werke verfolgen. Die „Novelle“ ist den „Kleinen Schriften“ Kleists gegenüber ein entschiedener Fortschritt. Noch schöner aber wollen mir die Illustrationen zum „Mann von fünfzig Jahren“ erscheinen. Es ist eine glitzernde Zartheit darin, und dabei eine Prägnanz des Ausdrucks, die nur mit dem Wort meisterhaft zu bezeichnen ist. Man denkt an das alte Programmwort: Licht, Luft und bewegtes Leben! Nur ist das Ergebnis alles Programmatischen, bis zum letzten Rest entkleidet, es gibt sich mit jener leichten Selbstverständlichkeit, die nur der besten Kunst eigen ist.

Leider wird das Erscheinen neuer illustrierter Werke, wie der von Liebermann oder Slevogt,

nicht mit der Aufmerksamkeit verfolgt, die es verdiente. Das Interesse sollte nicht geringer sein wie bei einer Hauptmann-Première. Die Wichtigkeit ist mindestens so groß. Und die Dinge, die in Frage stehen, gehen wenigstens ebenso sehr das ganze deutsche Volk an. Denn es handelt sich um Werke, die der deutschen Kunstgeschichte angehören werden.

MAX LIEBERMANN, ILLUSTRATION ZU KLEISTS „KLEINEN ERZÄHLUNGEN"
LITHOGRAPHIE



LESSER URY, CAFÉ. PASTELL
AUSGESTELLT IN DER GALERIE CARL NICOLAI, BERLIN

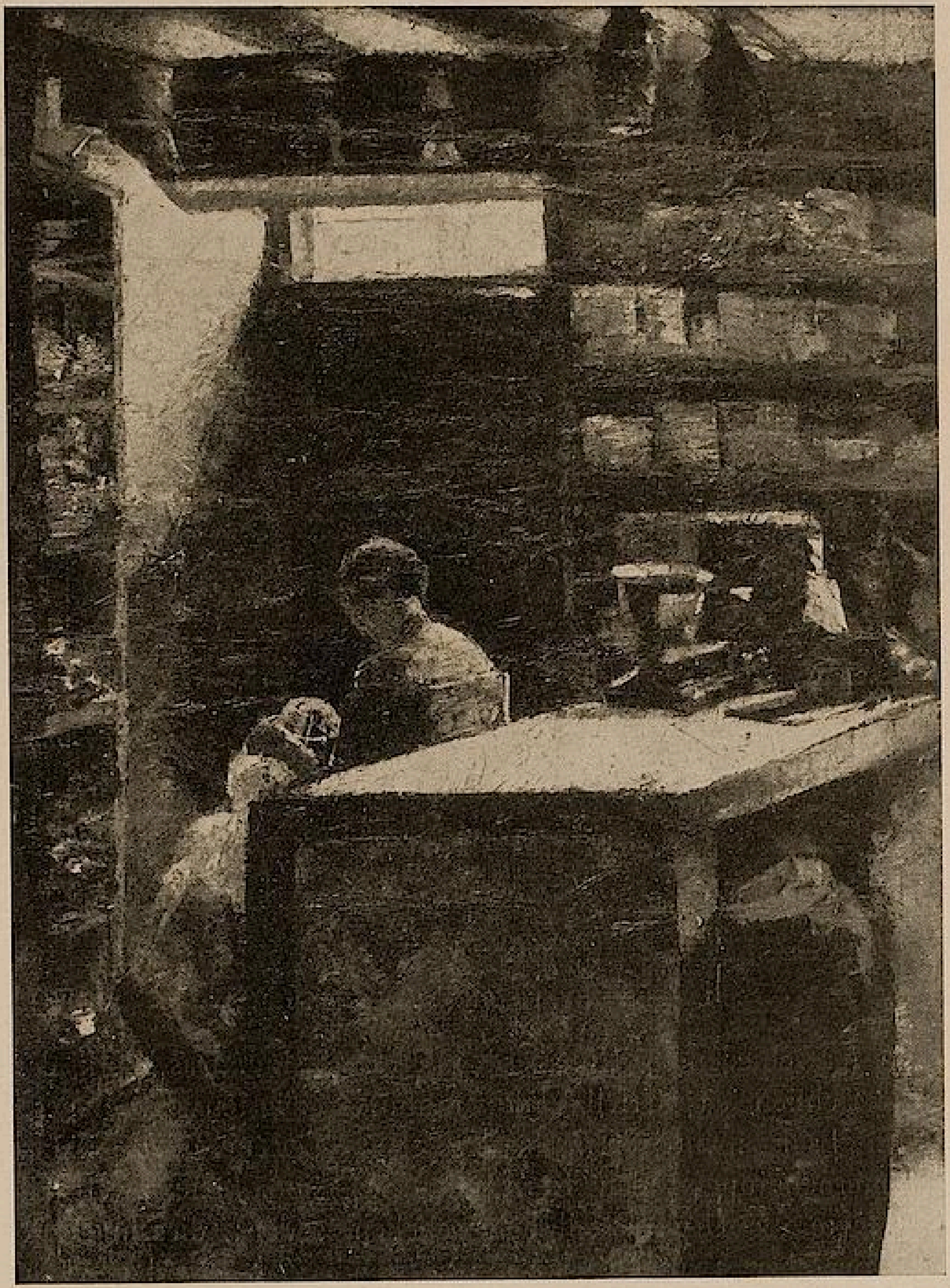
LESSER URY

EINE ERINNERUNG
VON
JULIUS ELIAS

1890, an einem Novembertage, trat – mit einer gewissen mutigen Schüchternheit – ein jüngerer Mensch in meine Stube, stellte sich als der Maler Ury vor und gab als Grund seines Besuches an: er wolle sich für die lobende Art bedanken, wie ich seine „roten Dächer" im Münchener Salon besprochen hätte, und mich einladen, ähnliche Sachen in seinem Atelier zu sehen. Er werde weder in München noch in Berlin anerkannt, fühle sich sehr einsam und warte auf einen Zuspruch von mir, der selbst gewiß eine ähnliche Entwicklung wie er selbst hinter sich habe. Auf meine heikle Frage, ob es seine Gewohnheit sei, solche Kritikerbesuche zu machen, antwortete der Mann ganz unbefangen: „Bis jetzt noch nicht." Dieses „bis jetzt noch nicht" amüsierte mich ein wenig, und ich ging gelegentlich auf die Einladung ein. Es war richtig, der Bauernhof mit den roten Dächern — das Bild ist jetzt auf der Ausstellung des Sechzigjährigen wieder zu sehen — war mir als eine aus leuchtender Farbe aufbauende Arbeit im Gegensatz zu der modischen Münchener Kreidemalerei, diesem falschen Luminismus, sehr angenehm aufgefallen.

In Urys Atelier fand ich eine ungeheure Masse von Bildern, ein Lebenswerk, hätte ich beinahe gesagt. Der Maler hatte offenbar überhaupt noch nichts verkauft. Seit jenem Novembertage war dieser Lesser Ury mein Schmerzenskind; wie Fatinitza habe ich mit ihm und dank ihm vieles durchgemacht, woran ich mich bei dieser Gelegenheit nicht gern erinnern mag. Er ist mir künstlerisch wie menschlich immer ein Problem und auch eine Tragik gewesen. Seine Malerei habe ich nur mit zweifelnder Bewunderung genossen, und von seinem Menschentum wurde ich zugleich angezogen und abgestoßen. Dieses lockende Grauen habe ich nie verloren. Sicher ist, daß mich Lesser Ury während der zweiunddreißig Jahre unserer Bekanntschaft dauernd in Atem gehalten hat, und das ist immerhin eine Leistung.

Vom Sezessionismus einst verschmäht, ja befehdet, ist er von der Sezession (der Sezession Corinths) jetzt nicht nur in Gnaden aufgenommen, sondern sogar unter eine Art elektrischer Beleuchtung gestellt worden, die seinem Werke nicht gerade bekömmlich ist. In seine Jubiläumsausstellung hat man von seinen qualitativ sehr verschiedenen, von höchsten Talentproben zu angekitschtem Metier heruntersinkenden Arbeiten alles aufgenommen, was man von 1882 bis 1921 irgendwie erraffen konnte. Und hat dann diese rudis indigestaque moles wild durcheinandergehängt. Nie habe ich eine Ausstellung gesehen,



LESSER URY, DORFLADEN. 1884

LESSER URY, FISCHERMÄDCHEN. 1884

die so wie diese einen (entschiedenen) Künstler ehren möchte, doch tatsächlich das Urteil über ihn trübt und verschiebt. Es ist nicht jedermanns Sache, aus solchen Unternehmungen den Kern herauszuschälen. Man hätte die Ury-Ausstellung Paul Cassirers vom November 1916, die den Künstler recht eigentlich rehabilitierte, als Muster nehmen sollen. Es war eine prachtvoll geordnete Sammlung, die alle Ungleichheiten überbrückte und wieder in die reinere Atmosphäre der Uryschen Kunst leitete. Sie führte von der, sagen wir milde: aufgeklärten Romantik der breiten Lebensmitte zurück zu der Epoche seines natürlichen Stils, zu jenen eigenartigen wahrmalerischen Anfängen, die für jene deutschen Tage so erstaunlich waren und auch heute noch überaus interessant sind. Das Werk, das Ury bis zu seinem fünfunddreißigsten Jahre geschaffen hat. Eine solche — offene oder stille — Angliederung an die Sezession hätte zwei Jahrzehnte früher geschehen sollen; diesem Maler wären vielleicht drückende Zeiten und gewisse Stationen der Minderwertigkeit, Wandlungen und Wendungen erspart geblieben, die Urys künstlerische Wirksamkeit hart an flaches Virtuosentum hinanführten, — an ein Virtuosentum, das die Gunst der Menge erzwingen wollte.

Denn Ury war lange Jahrzehnte nicht das, was man einen beliebten Künstler nennt. Weder bei den malenden Gesinnungsgenossen, noch bei der Kritik noch beim Publikum, also ungefähr bei keiner der Mächte, auf die es ankommt, um

LESSER URY, NELKEN. 1921

die Höhe tieferer oder auch nur breiterer Anerkennung zu erreichen. Man wird aber gut tun (so schrieb ich anno 98), nicht von einem „verkannten Genie" zu sprechen. In Urys Brust sind seines Schicksals Sterne. Er hat einmal gedarbt und allerlei lähmende Anfeindungen erlitten. Aber ihm hat die Märtyrerkrone wohlgefallen, und fortan trug er sie mit einer Art Seelenkitzel, mit eigensinnigem Anstande. In dieser sehr nervösen, zwischen Kleinmut und Selbstgefühl schwankenden, ewig beunruhigten Natur ist keine der geheimen Kräfte, die vor Gott und Menschen angenehm machen. Im Grunde ein bescheidenes Wesen, wittert Ury überall Dolch und kritisches Richtschwert. Die Gegnerschaft unseres größten Malers, an dessen Seite er als junger Mensch fröhlich und bewundernd dahingeschritten, hing in jeder Beziehung hart über ihm. Hier die Schuldfrage zu entscheiden, fällt selbst denen nicht leicht, die in diesem erbitterten Persönlichkeitskampf eine unfreiwillige Rolle gespielt haben. Kurz, Lesser Ury war bis vor kurzem weder ein beliebter noch ein glücklicher Künstler. Zum baren Eigenbrödler fehlt ihm das Zeug, — er braucht die Menschen und redet sich doch stündlich ein, daß er sie fürchten und verachten müsse. Da ist nichts zu machen. Es ist sein Schicksal.

Die psychologische Frage war zu erörtern, zumal von einem, dem schriftlich und mündlich so oft spöttisch vorgehalten wurde: er habe Ury zwar „erfunden", doch „schlecht erzogen". (Am heftigsten von seiten derer, die heute Urys blindeste

Parteigänger sind). Es ist ein Wahn zu glauben, daß die Kritik einen Künstler erziehen solle oder könne; ein Künstler erzieht sich selbst, oder er wird gar nicht erzogen. Amt der Kritik ist, ein Künstlerindividium sondernd zu deuten — für das Publikum zu deuten. Den Erzieher gebe ich nach wie vor gern preis; doch auf den Deuter möchte ich meine Ansprüche aufrecht erhalten. Auch bei Lesser Ury. Die Charakterfrage wirft hier wie überall ihre Schatten auf das Schaffen. Ury wagte gewaltsam eine Teilung seiner Persönlichkeit.

Menschliche Empfindlichkeiten brachten gegen das Ende der neunziger Jahre oder schon früher etwas, was dem klaren Realismus seiner ersten Reife fremd gewesen war: eine lyrische oder pathetische Verbissenheit. Er fing an — er, der petit paysagiste (das Wort im Sinne des alten Pissarro), — die Landschaft so umzustilisieren, daß sie von seinem mißtrauischen Schmerz zeugen konnte. Abendgesichte, denen Weltflucht und Welthaß aufgeprägt war; für die heitersten Gegenden erfindet er grollende Schatten, und er drückt selbst dem Sonnengott ein weinerliches Antlitz auf. Er beginnt sich als den verfolgten Juden zu fühlen und dichtet Bibelmotive zu krampfhaften Epopöen des Leides um, versucht sich im alttestamentarischen Historienstück, wozu ihm Formbildung und kompositionelle Einbildungskraft fehlten — bloß, um heroisch, um größer zu erscheinen, als er ist. Er gießt den Jeremiaszorn über sündige Geschlechter aus und sucht durch konvulsive Verlängerung, Erweiterung wirklicher Körperformen einen konkurrenzfähigen Übermenschen zu schaffen. Und er bildete sich sehr viel auf die Arbeit ein, die er geleistet hat, z. B. bei der idealistischen Aufgabe, „Adam und Eva", Erscheinungen sagenhafter Urzeit, ins hellste Licht des Tages zu stellen. Er wollte die Gestaltungen einer Heroenwelt erzwingen und merkte nicht, daß die Gestalten nicht in seiner Brust, in seiner Phantasie lebten: denn sonst hätten sie sich ihm mühelos ergeben. Den alten Meistern lebten, wurden, wuchsen sie, Die Nachkömmlinge müssen sie erarbeiten. „Wir wollen, Lesser Ury, Ihre Kunst, nicht Ihre Arbeit sehen", schrieb ich damals . . . Es kam schießlich der Tag, da Lesser Ury von Träumen, Wünschen Abschied nahm und sich wieder auf seine natürliche Sehweise besann.

Ein junger Künstler sucht, früh auf sich selbst gestellt und vom Geist der Zeit erfüllt, zu seinem Ich zu gelangen, indem er, ernst und schwer, nur seinem Ich genügt. Arbeit und Sorge, nicht Lust ist damals die Kunst dem darbenden Burschen gewesen, der sich, nach einer Düsseldorfer Episode, in Belgien seßhaft macht, die nationalen Muster in sich aufnimmt und sich dann beharrlich durch Frankreich und Holland schlägt und in München vorspricht, um überall gute Malerei zu erleben. Das war 1882 bis 1886. Max Liebermann hauste damals schon wieder in der Heimat, aber er hatte doch den Weg gewiesen für Leute, die etwas in sich selbst trugen. Uhde, Kuehl, Ury, Corinth, Skarbina, der Münchener Höcker, Baum und Stremel waren die nächsten Pioniere. Von allen diesen waren nur Baum und Stremel nicht am Impressionismus vorübergegangen. Und am wenigsten von ihnen hat Ury experimentiert und versucht. Er war und blieb Outsider des Impressionismus. Er war der geborene Kolorist, gab seine Gesichte instinktiv aus der Farbe heraus wieder und liebte das Licht und wandelte in den Klängen des Lichtes. Er lernte sehen und wurde ein freier Mann. In der Zeit der höchsten Tendenzmalerei, der „Armeleutemalerei", die sich in bewußtem, im sozialen Gegensatz zum Allerweltsfrohsinn und rosenroten Optimismus vergangener Epochen fühlte, blieb seine Naturempfindung unberührt. Er malte Bauern- und Dorfleben wie andere, doch es sind nicht Heloten des Bodens, verkommende Geschlechter, die das Mitleid aufrufen und Herzenstärkungen empfangen in Werken von monumentaler Seelengröße. Es sind brave Landbewohner und -arbeiter, echt gesehen im echten Milieu. Sie schreiten im Sonnenlicht oder lassen den sanften Tagesschein in ihre Hütten dringen; in der umgebenden Natur liegt keine Klage, ist keine Hoffnungspointe ausgedrückt. Es ist eine ruhige, milde Sehweise, die immer nach etwas Reinmalerischen späht. Ury malte also den Bauern und das Land, das er bebaut, das schöne, trächtige Land der Niederungen. Er sah nur „fröhliche Arbeit", sie, die ein Millet nirgends zu erblicken meinte. Ein guter Teil dieser Bilder ist so belgisch, daß man den Ury damals für einen belgischen Maler halten konnte.

In Paris entdeckte Ury die Natur und Atmo-

sphäre der großen Stadt. Aber er malte damals nicht, er notierte nur. Seine Entdeckung behielt er für sich und — für Berlin. Er malte die Straßen Berlins, so intensiv und gefaßt, so natürlich, so feinfühlig, so eigenartig wie keiner vor ihm. Er hat den Typ geschaffen. Es sind nicht feuilletonistische Schildereien, pointierte Kulturstücke, wie sein Nachfolger Skarbina sie schuf, — vielmehr Stimmungen aus der Natur der Straßen: Ausdrucks- und Eindruckszeugnisse ihrer Abhängigkeit von Luft und Licht, von Wind und Wetter. Nur malerische Charakteristiken. Die Straße als landschaftlicher Ausschnitt. Straßenzüge, Uferstraßen, Plätze, auf denen die Lichter schwanken und flattern im Nachtdämmer — oder auf den regenbestrichenen Bürgersteigen und Fahrdämmen oder im schwarzvertieften Wasser des Kanals. Von der Avenue dringt Ury in die Weltcafés, wo das große Leben sich regt und bewegt, in die frohhellen Salons, wo Daseinsglanz und -schimmer ist. Hier voll Bravour die Weltdame, und dann wieder in der Schmucklosigkeit einer niederen Existenz, — die kleine Näherin. Überall der Dunst und Duft der hausenden Menschenklasse und überall (die zeichnerische Form und Konstruktion ist der schwächere, etwas zurückgebliebene Teil) ein Reichtum vordringender Farbentöne: wie sich das Licht im Raume fängt — wie es aufsteigt und verdämmert, wie es Farbe hervorbringt oder Farbe vernichtet.

LESSER URY, CAFÉ JOSTY. 1888

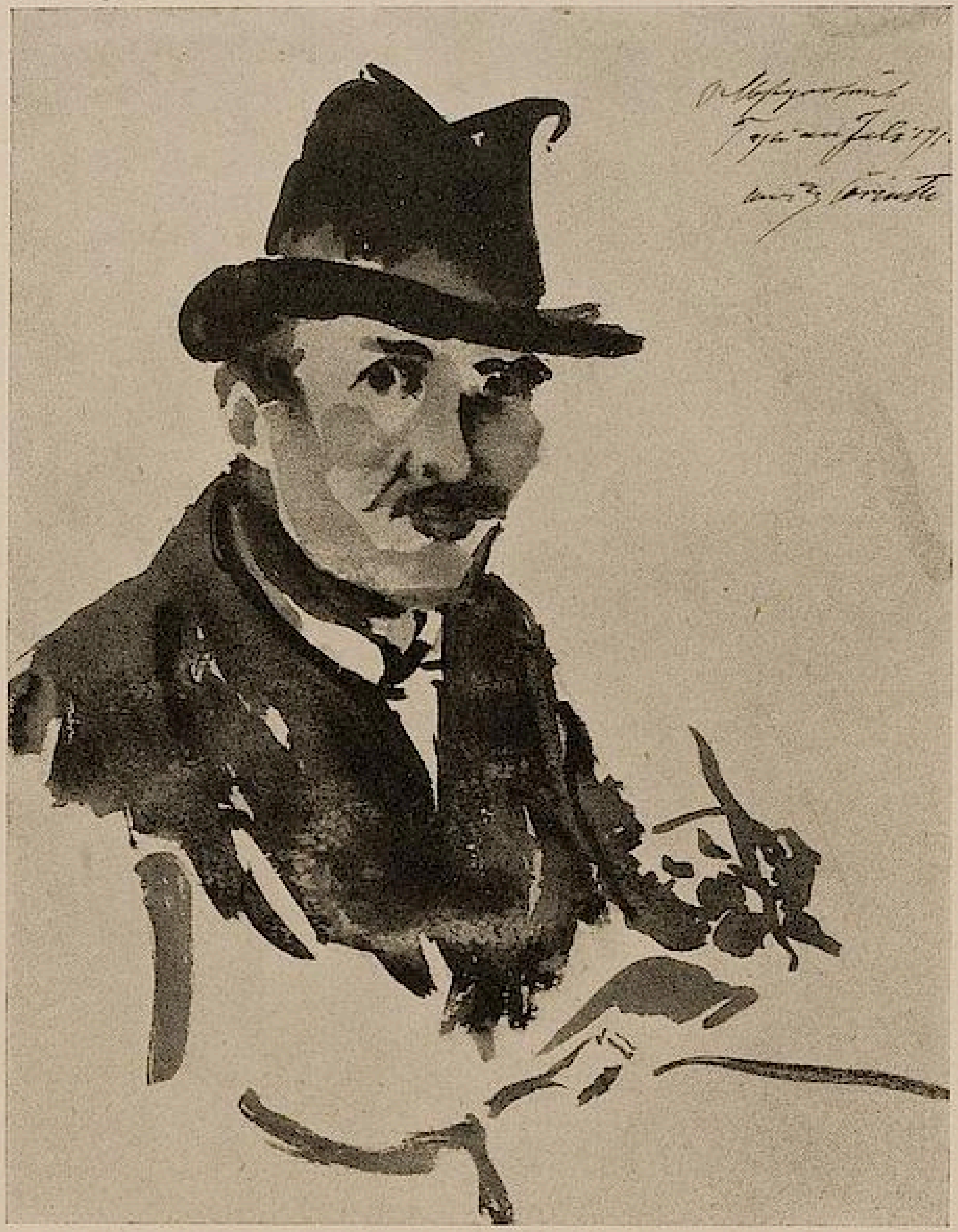
Dies ist die Quintessenz des Uryschen Werkes, das uns die Ausstellung der Sezession nur in ablenkendem und zersplitterndem Auseinanderfließen zeigt, also eigentlich unterschlägt. Durch diese Quintessenz kommt das Werk in die Berliner Kunstgeschichte, in die große Berliner Entwicklungslinie. Quand même, möchte man sagen.

LESSER URY, GROSSVATER UND ENKELIN. 1883

EDGAR DEGAS, BILDNIS MANETS. RADIERUNG
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

Das Manetporträt von Edgar Degas, das hier in einer Abbildung erscheint, gehört zu den letzten Neuerwerbungen des Berliner Kupferstichkabinetts. Degas hat den Freund im Jahre 1864 dreimal hintereinander radiert. Er hatte mit dem Kopf begonnen, und, offenbar auf Grund der gleichen Porträtstudie, die in der Nachlaßversteigerung auftauchte, zeichnete er die zweite Platte mit der sitzenden Figur. Die Arbeit scheint ihn nicht befriedigt zu haben. Der Rock war zu dunkel geraten und wurde mit dem Polierstahl bearbeitet. (Das Berliner Blatt ist ein Abdruck dieses Zustandes.) Was in dem zweiten Plattenzustande an Zartheit des Gesamttones gewonnen war, ging an Präzision der Zeichnung verloren. Degas ließ den Freund nochmals zum Porträt sitzen, zeichnete eine neue Aufnahme und radierte die dritte Platte, in lebhafterer Haltung. Von allen drei Platten existieren, wie von den meisten graphischen Arbeiten Degas, nur wenige Drucke. Das Berliner Kupferstichkabinett, das zur gleichen Zeit noch eine andere Radierung und eine Lithographie des Meisters erwerben konnte, besitzt jetzt wohl die umfangreichste Sammlung, die außerhalb Frankreichs an öffentlicher Stelle zu finden ist.

G.



LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS. AQUARELL. 1913

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Eine umfangreiche Ausstellung von Bildern Franz Marcs im Kronprinzenpalais gab Gelegenheit, das Urteil zu befestigen. Befestigt wurde die Überzeugung, daß Marc ein ernster (ein zu ernster), vortrefflicher Mensch gewesen sein muß und daß seine schnellen Wandlungen einem ehrlichen Ringen zuzuschreiben sind; befestigt wurde aber auch die Einsicht, daß das Können nicht imstande gewesen ist, sich zur Höhe des Wollens zu erheben. In seinen Jugendbildern erweist Marc sich als ein echter Münchener, atelierhaft, dekorativ und sehr palettenmäßig — und ein Münchener ist er eigentlich immer geblieben. Zuerst war er Zügelschüler, wenn nicht de facto, so doch dem Geiste nach; und als seine Kunst den Zügel verlor, übersetzte er von Gogh ins Münchnerische. Dann sah er, wie Gauguin auf seinen Südseebildern das Pferd dargestellt hat, und er folgte diesem Franzosen in der Stilisierung des Tieres und der Landschaft. Danach ging ihm die Gewalt assyrischer Tierreliefs auf und er fand glücklich genug eine Verbindung des Archaischen mit einem lebendigen, bis zur Erschütterung starken Gefühl für das Kreaturhafte. In dem liegenden Ochsen kommt die Synthese am stärksten zum Ausdruck.

Leider wuchs mit dem Wollen das Format. Was für ein kleines Format gereicht hätte, oft nur für die Buchseite, sollte zu Monumentalwirkungen gebracht werden. Und geriet mehr oder weniger ins Plakathafte. Die großen Flächen sind voller Leerheiten, das Überstarke ist weich, und die Bilder haben viele Löcher, da Marc in der farbigen Organisierung besonders schwach ist. Nicht zufällig sagen einem am meisten die Postkartenzeichnungen an Else Lasker-Schüler. Sie wirken wie hübsche Illustrationen zu Christian Morgenstern. Die „Zitronenpferde“ und „Blutochsen“ scheinen durch die Welt der Galgenlieder zu galoppieren. Vielleicht wäre Marc ein guter Illustrator von Tierfabeln geworden, wenn er sich hierbei beruhigt hätte. Er hat sich aber nicht einmal beim assyrischen Großformat beruhigt.

Er wollte, in Siebenmeilenstiefeln dahinschreitend, das alles umfassende Symbol gestalten und ist so in eine kubistische, bunte Abstraktion geraten, worin die Begabung dann ertrank. Sieht man von einzelnen Tierköpfen ab, die aus dem Gesträhn von Formen und Farben wirkungsvoll hervorsehen, so bleibt ein „Labyrinth dunkler Beziehungen", gegeben mit Hilfe einer mehr als problematischen Malerei. Der Formalismus erstickt am Ende eines sechsunddreißigjährigen Lebens das Naturgefühl, den Sinn für das Typische und Tragische der Tiererscheinung, an die Stelle des Bildes tritt das Bilderrätsel. Man sieht nicht, was weiter noch hätte kommen können, und so wirkt der Tod im metaphysischen Sinne fast wie ein Selbstmord. Was nützt es, daß Marc sich offenbar viel gedacht hat, daß er Unerhörtes erstrebte, wenn die zarten, etwas geschmäcklerisch schwächlichen Arbeiten von Matisse im Kronprinzenpalais alle diese barbarisch faustischen Anstrengungen mühelos schlagen!

*

In den Räumen der Akademie der Künste hatte — nennen wir das Kind beim rechten Namen! — Ludwig Hoffmann seiner eigenen Berliner Bautätigkeit mit Hilfe von Bauplastiken Josef Rauchs und Ignatius Taschners eine Ruhmesausstellung gerüstet. Die äußerlich sauber hergerichtete Ausstellung ist ein unbegreifliches Unternehmen. Es ist gerade tadelnswert genug, daß sich ein Baumeister wie Ludwig Hoffmann, der so viel Einfluß auf das Berliner Stadtbild gehabt hat, aus München zwei eklektizistisch dekorativ arbeitende Bildhauer geholt hat, daß bei allen Bauten — es ist der „Märchenbrunnen" darunter — viel begabtere Berliner Bildhauer wie Gaul, Barlach, Kolbe, Lehmbruck u. a. übergangen worden sind*), und daß so ein Kunstgewerbeschulenstil gepflegt worden ist, der von der gewachsenen Einheit eines Bauwerks kaum einen Begriff hat; diese Unzulänglichkeiten dann aber noch anspruchsvoll auszustellen — in Form einer Gedächtnisausstellung — der Sache obendrein ein historisches Gesicht zu geben („Aus Alt- und Neu-Berlin") und neben die handfesten Bauplastiken zarte Stiche, Bilder und Zeichnungen aus dem Schinkel-Museum und aus dem Märkischen Museum zu hängen: die Zumutung ist doch zu stark. Das Thema „Bauplastik" wäre einmal interessant genug. Sieht Hoffmann aber nicht, daß Schinkels Auffassung von der plastisch dekorativen Behandlung eines Bauwerks und seine eigene Auffassung sich aufs Schärfste widersprechen? Daß Schinkel ihn vernichtend kritisiert? Das Entscheidende sieht er

LOVIS CORINTH, GEBURT DER VENUS. FARB. ZEICHNUNG. 1916

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

scheinbar nirgends. Und anstatt sich schamvoll in Schweigen zu hüllen, stellt er protzig das Unzulängliche vor aller Augen.

Die Ausstellung wurde eröffnet mit Reden des Ministers, des Oberbürgermeisters und des Akademie-Präsidenten. Zu gleicher Zeit wurde Lyonel Feininger mit dionysisch verstiegener Rede bei Eröffnung einer ihm gewidmeten Ausstellung gefeiert. Die Marc-Ausstellung wurde eingeweiht, indem Mary Dietrichs „Briefe des Meisters" vorlas. Und in Lübeck wurden neulich die zur Eröffnung einer Nolde-Ausstellung Geladenen moralisch gezwungen, den Choral „Ein feste Burg" zu singen. Was sind das für Zeiten! Früher wurden Ausstellungen sang- und klanglos eröffnet; dafür redeten dann die Kunstwerke. Jetzt ist das nicht mehr der Fall, nun reden die Veranstalter den Besuchern vorher ein, was in den Werken nicht enthalten ist. Und nirgends zeigt sich ein Satyriker, der Menschen und Dinge mit aristophanischem Spott über die Bühne peitscht!

*

Genin, der bei Flechtheim eine größere Anzahl seiner Bilder ausstellte, paßt gut in die Atmosphäre dieses Kunstsalons. Er ist mehr fein als stark; seine Malerei hat Geist, nicht aber Fülle, seine Kunst ist offenbar mehr ein Produkt der kritischen Empfindung als der naiven Sinnlichkeit.

*) Ich zitiere einige Sätze, die ich im Jahre 1913 über den „Märchenbrunnen" im XI. Jahrgang dieser Zeitschrift geschrieben habe, da sie hierher passen: „Dieser Märchenbrunnen ist ein Werk mehr vom Geiste der Siegesallee; ein Pendant zum „Rosengarten". Eine Renaissanceanlage mit einer beherrschenden Architekturkulisse, Wasserwerken, geschorenen Hecken und kunstgewerblich geratenem Figurenschmuck — eine Renaissanceanlage halb königlich und halb für das Volk des Berliner Ostens, fürstlich und „kindlich" zugleich. Repräsentative Kinderkunst! Diese unmögliche Spezies, diesen künstlerischen Wechselbalg konnte nur die bürgerliche Phantasie unserer Zeit hervorbringen. Daneben ist das Skulpturale auch in diesem Fall wieder Münchener Ateliertalenten übertragen worden. Der Magistrat und Ludwig Hoffmann wissen es immer noch nicht, daß wir in Berlin zurzeit die besten deutschen Bildhauer haben. Wer könnte Märchenmystik origineller gestalten als Barlach, wer das Tier besser darstellen als Gaul! Was Hoffmann mit seinen Münchener Eklektizisten gemacht hat ist nur eine Attrappe.

Man denkt von fern an den Fall Klossowski; auch dort wächst die Begabung aus einem ungewöhnlich lebendigen und tiefen Kunstverständnis hervor. Darum stimmt auch die Arbeitsweise hier und da in einigen Punkten überein. Genin versteht es vortrefflich ein Bild anzulegen, er kennt die Bedingungen des Bildaufbaues; aber er kann es über einen gewissen Punkt hinaus nicht weiterführen. Seine Malerei sieht wie aquarelliert und pastelliert aus, sie ist zart und intellektualistisch, sie deutet geistreich ein paar lebende Punkte an. Man könnte Genin einen Essenzler nennen. Das heißt: er sucht — und findet nicht selten — eine Essenz der Dinge; nur fehlt ihm dann, wie so vielen, die Substanz dazu. —

In einer bunten Bilderausstellung bei Paul Cassirer, wo man manches alte und liebe Werk aus früheren Sezessionsausstellungen wiederfand, waren in größerer Anzahl neue Arbeiten von Purrmann zu sehen. Es war kein Bild darunter, das nicht ganz ernst, nicht bis ins letzte durchdacht, durchempfunden und durchorganisiert wäre. Der Erfolg der schönen Anstrengungen ist verschieden, im allgemeinen aber so, daß man eine Steigerung feststellen möchte. Sie liegt vor allem in einer freieren sinnlichen Hingabe. Denn es sind die kritischen Hemmungen, die Purrmann am gefährlichsten werden. Das große Interieur mit einem Blick aus dem Fenster verdient den Preis; aber auch ein paar Blumenstilleben sind sehr schön. Es wirkt wohltätig, daß in dem Interieur das Prinzip eines unbedingten Kolorismus verlassen ist, daß dem Hell und Dunkel wieder mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die linke Hälfte des Bildes, der Blick aus dem Fenster scheint mir meisterhaft zu sein, die rechte Hälfte ist schön im Gesammtton, enthält aber zu viel Stillebendetail. Das Bild ist gut, hat aber wieder etwas zu gut werden sollen. Man möchte Purrmann Goethes Rat an den Künstler ins Album schreiben und die letzten Worte unterstreichen:

„Der Gedanke das Entwerfen,
die Gestalten, ihr Bezug,
Eines wird das andre schärfen,
und am Ende sei's genug!" —

Italienische Landschaften stellte Max Neumann bei Nicolai aus. Wieder erwies er sich als ein Maler, der es sehr genau mit sich nimmt, als ein gründlicher Mensch, der sein stilles Talent mit Ernst pflegt. Seinem Bemühen, mit einer deutschen Malgesinnung, die sich zwischen Rösler und Beckmann einst entwickelt hat, die Natur Siziliens zu fassen, werden wir auch weiterhin mit Anteil zusehen und uns selbst des bedingten Gelingens freuen, weil in allem, was Neumann tut, ein geistig reines und handwerklich reinliches Bestreben sichtbar wird. K. Sch.

CHRONIK

MECHANISCHE KUNSTKRITIK

Ein Lionardo-Prozeß in New-York

Joseph Duveen in New-York ist von Mrs. Andrée Halm auf Schadenersatz in Höhe von 500000 Dollars (gleich hundert Millionen Reichsmark) verklagt worden, weil er in einem an die Öffentlichkeit gelangten Interview erklärt hatte, das ihr gehörige Bild der „Belle-Ferronnière" von Lionardo sei kein Original, sondern die Kopie des Bildes im Louvre.

Nun hängen aber gleich zwei Belle-Ferronnières im Louvre, Nr. 1600 und Nr. 1605 des Kataloges. Nr. 1605 ward im 18. Jahrhundert für das Porträt der Belle-Ferronnière, der Geliebten Königs Franz I. von Frankreich gehalten. Mit ihm ward oft verwechselt Nr. 1600, als Lucrezia Crivelli, Geliebte dss Herzogs Lodovico il Moro, bekannt. Nach welchem der beiden Bilder das New-Yorker Gemälde kopiert sein soll, hat Duveen nicht gesagt.

Doch wie dem auch sei: beide Louvre-Bilder gelten heute nicht mehr als Originale von der Hand Lionardos. Nr. 1605 ward von Bernard Berenson dem Bernardino dei Conti zugesprochen. Salomon Reinach hielt es für ein Werk eines französischen Lionardo-Nachfolgers. Ravaisson glaubte in der dargestellten Person die Züge der Marguerite von Valois wiederzuerkennen, die Lionardo dann um das Jahr 1517 porträtiert haben müßte.

Über das andere, oft reproduzierte Louvre-Gemälde gehen die Meinungen ebenfalls auseinander. Woldemar von Seidlitz, der früher an Ambrogio de Predis dachte, entschied sich später für Boltraffio; mit ihm Charles Loeser und Carotti. Seymour de Ricci, der Verfasser des amtlichen Louvre-Kataloges, äußerte sich dahin: es sei eine Schülerarbeit, nach einem Entwurf des Meisters ausgeführt. Für Lionardos eigenhändige Autorschaft treten Frizzoni ein, der die Qualität des Bildes bedeutend findet, und auch T. A. Gruyer verteidigt die Überlieferung; er gibt als Entstehungszeit dieser Jugendarbeit die Zeit um 1482 an.

Die Prozesslage scheint ziemlich kompliziert zu sein. Man hat folgende Experten Mitte Dezember nach New-York kommen lassen: Seymour de Ricci aus Paris, Professor Frank Jewett Mather von der Princeton-Universität, Professor Edward Walbo Forbes von der Harward-Universität, Charles Loeser aus Florenz, den Angeklagten, Dr. W. R. Valentiner aus Berlin, der sich neulich zwecks Katalogisierung einer großen Privatsammlung in Amerika aufhielt. Die Sachverständigen haben das Bild mehrfach photographiert und auch die Fingerabdrücke auf ihm, die identisch sein sollen mit denen auf einem der Louvre-Bilder, genau studiert.

Wenn sich durch die Fingerabdrücke erweisen ließe, daß das New-Yorker Bild mit dem Louvre-Bild vollkommen übereinstimmt, hätten wir wahrscheinlich auf einmal zwei Originale ein und desselben Bildes von Lionardo, wo wir bisher gar keins hatten. Oder Duveen müßte eine halbe Million Dollars zahlen.

Nach deutschem Recht käme eine Bestrafung des Beklagten, selbst wenn das New-Yorker Bild sich als Original

erwiese, nur dann in Frage, wenn nachgewiesen werden kann

a) daß der Beklagte seine Erklärung abgegeben hat in der Absicht, den Kläger in seinem Ansehen, seinem Vermögen oder seinem Fortkommen zu schädigen,

oder

b) daß er seine Erklärung in einer gegen die guten Sitten verstoßenden Form veröffentlicht hat.

REMBRANDT-UNTERSUCHUNGEN

Der Direktor des Museums im Haag, Dr. Martin, hatte vor einigen Monaten in einer Kunstzeitschrift einige Rembrandts angezweifelt, nämlich „Die Mühle", die früher Lord Lansdowne gehörte und jetzt in der Sammlung Widener in Philadelphia ist, den „Bürgermeister Pancras mit seiner Frau" (Rembrandt und Saskia) im Buckingham-Palace in London und den „Barmherzigen Samariter" in der Wallace-Collection in London.

Die Zweifel an der Echtheit der „Mühle" sind nicht von gestern. Woldemar von Seidlitz, der sehr vorsichtig war, hat das Bild, zuletzt zur Zeit des Verkaufes nach Amerika, Rembrandt abgesprochen. Gegen den „Bürgermeister Pancras" hat Bredius starke Bedenken geltend gemacht und höchstens den Mantel der Frau als eigenhändige Arbeit des Meisters angesehen. Der „Samariter", der wörtlich genau mit einer echten Rembrandt-Radierung übereinstimmt, galt bisher als ziemlich sicher.

Jetzt hat sich ein Chemie-Professor von der Royal Academy, A. P. Laurie, der Sache angenommen. Er hat kleine Stücke aus dem Samariterbilde, nämlich die Mähne des Pferdes, in riesiger Vergrößerung scharf photographiert und die Photographie verglichen mit einem ebenfalls riesig vergrößerten Detail der Hauptfigur aus dem Bilde der „Ehebrecherin vor Christus" in der National Gallery (einem unbezweifelten Rembrandt-Original). Der Vergleich der Photographien hat ihm bewiesen, daß die Pferdemähne auf dem einen Bilde mit genau den gleichen Pinselstrichen hingesetzt ist wie der Frauenkörper auf dem andern Bilde.

Die Methode wird immer einfacher und die Bilder werden immer unechter. Wenn eine Pferdemähne auf einem Bilde von 1632 genau mit demselben Strich gemalt ist, wie eine Frauenfigur auf einem Bilde von 1644 und daraus dann mit absoluter Sicherheit auf die Identität des Malers geschlossen werden kann, dann ist allerdings die kunsthistorische, durch Läuterung des Instinkts erworbene Kennerschaft überflüssig und der Kriminalbeamte in gehobener Stellung wäre bald der einzige Sachverständige.

Die Hilfswissenschaften sollen sich nicht so breit machen.

Am 19. Januar tauchte in London auf einer Auktion bei Philips Son and Neales in New-Bond-Street, wo alte Möbel versteigert wurden, ein altes Bild unter dem Titel „Der Segen an der Landstraße" auf, das vor einer Reihe von Jahren von einem bekannten Londoner Sammler für 30 Pfund gekauft worden war. Es stellte sich heraus, daß es sich um eine Replik von Rembrandts „Der Apostel Philippus tauft den Kämmerer" handelte. Wo sich das Original von Rembrandt, daß in den Jahren 1628 bis 1630 entstanden sein muß und damals von J. van Vliet in Radierung verbreitet wurde, zur Zeit befindet, und ob es überhaupt noch existiert, weiß man nicht. Das bekannteste Exemplar gehörte der ehemals großherzoglichen Galerie in Oldenburg, galt aber als Kopie. Eine andere Kopie befindet sich im Museum zu Schwerin; im Katalog der Schweriner Sammlung ist gesagt, es sei eine Wiederholung nach dem Original in der Sammlung Tolstoy in Odessa, in die es aus der alten Sammlung Mocenigo in Venedig gelangt sein soll.

Vielleicht ist das jetzt in London verkaufte Bild, das für 2100 Guineas (rund zwei Millionen Reichsmark) einem Herrn F. Sabin zugeschlagen wurde, eine weitere, bisher unbekannte Kopie oder am Ende identisch mit dem Mocenigo-Tolstoy-Gemälde. Hierüber wird sich die Kunstkritik zu äußern haben. Vielleicht kommt sie ohne Chemiker und Kriminalisten zu einem Resultat. E. W.

KRONPRINZENPALAIS

Mein Buch „Berliner Museumskrieg" enthält (S. 103) eine Mahnung an die Ankaufskommission der Nationalgalerie, dafür zu sorgen, „daß die Sammlung der französischen Meister vervollständigt wird. — Hugo von Tschudi ist gegangen, ehe er diese Aufgabe vollenden konnte. Es fehlen Bilder von Delacroix, Ingres, Géricault, Daumier, Corot, Rousseau und anderen Meistern. — — Das hier Versäumte nachzuholen, mit Hilfe der Privatsammler, ist viel wichtiger — — —" und so weiter.

Justi hat in seiner Gegenschrift „Habemus Papam" erwidert: „Ähnlich steht es mit seiner (Schefflers) Forderung jetzt Bilder von Delacroix, Ingres, Corot usw. zu kaufen. Wie unsinnig das ist, wird sich jeder sagen, der auch nur eine ungefähre Vorstellung von den Preisen der ‚Valuta-Meister' und von den Mitteln der Galerie hat".

Aus dieser Gegenüberstellung wird klar, daß Justi meine Meinung gefälscht hat, um glauben zu machen, ich fordere Wahnwitziges, das Wort „kaufen" ist hierfür entscheidend.

Nun teilt die Presse mit, daß die Nationalgalerie zwei Bilder von Delacroix und Troyon erhalten hat. Sie stammen aus jener Sammlung van Eghen, die Anlaß zum Sturz Hugo von Tschudis wurde. Das Bild von Delacroix ist eine herrliche „Medea". Es ist also plötzlich gelungen durch Schenkung höchst wertvolle und notwendige Bilder zu erhalten. Und es wird weiter gelingen von den Sammlern solche Werke zu erhalten, wenn es Justi nur gelingt sich mit den Sammlern gut zu stellen, wenn er sich nur dafür interessieren möchte, was in Berliner Sammlungen moderner Kunst überhaupt vorhanden ist. Es ist genau das geschehen was ich forderte: „es ist Versäumtes mit Hilfe der Privatsammler nachgeholt". Wozu dann aber die Fälschung meiner Meinung und die öffentliche Versicherung Justis, meine Forderung sei „unsinnig", wenn die Taten so bald meinen Worten Recht und Justis Worten Unrecht geben?

Wir wollen ihm jedoch die falsche Geste lassen, wenn es ihm nur, wie gesagt, gelingt, sich auch die andern Bilder der Sammlung van Eghen noch schenken zu lassen. Und noch anderes von „Valuta-Meistern", das für einen Museumsleiter zu haben ist, der das Vertrauen der Sammler zu erwerben weiß. K. Sch.

Schnütgen nimmt einst einem Bauern die Beichte ab. Dieser gesteht einen geschnitzten Kruzifixus gestohlen zu haben. Schnütgen (schnell): „Ist es ein romanischer oder ein gothischer?"

*

Vor Feuerbachs „Gastmahl des Platon" in der Nationalgalerie sagte Friedrich Lippmann: „das muß ja scheußlich sein, so aus Grünspan zu trinken".

*

Als Wilhelm von Bode ermuntert wurde sich die Cézanneausstellung bei Paul Cassirer anzusehen, fragte er: „Muß ich mir wirklich all das unreife Obst ansehen?"

Ein Kunsthistoriker, der sich im besonderen mit Museumskunde beschäftigt, hat neulich von Mustern gut und schlecht gehängter Galerien gesprochen. Als Muster einer schlecht gehängten Galerie nannte er den Palazzo Pitti, als Muster einer gut gehängten, das Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museum.

*

Paul Meyerheim brachte Stuck auf dessen Wunsch zu Menzel ins Atelier. Der alte Menzel kümmerte sich nicht um die Besucher und arbeitete weiter. „Du, das ist der berühmte Stuck aus München", sagte Meyerheim. Menzel zuckte die Achsel. Meyerheim flüsterte: „das ist der, der bei Schulte das Bild ausgestellt hat, das soviel Aufsehen erregt, den „Wächter des Paradieses". Da wandte Menzel sich Stuck zu und sagte: „Junger Mann, das ist doch gewiß nicht ihr bestes Bild!"

ZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

CAMILLE COROT, ITALIENISCHE LANDSCHAFT. RADIERUNG

Kunst und Künstler

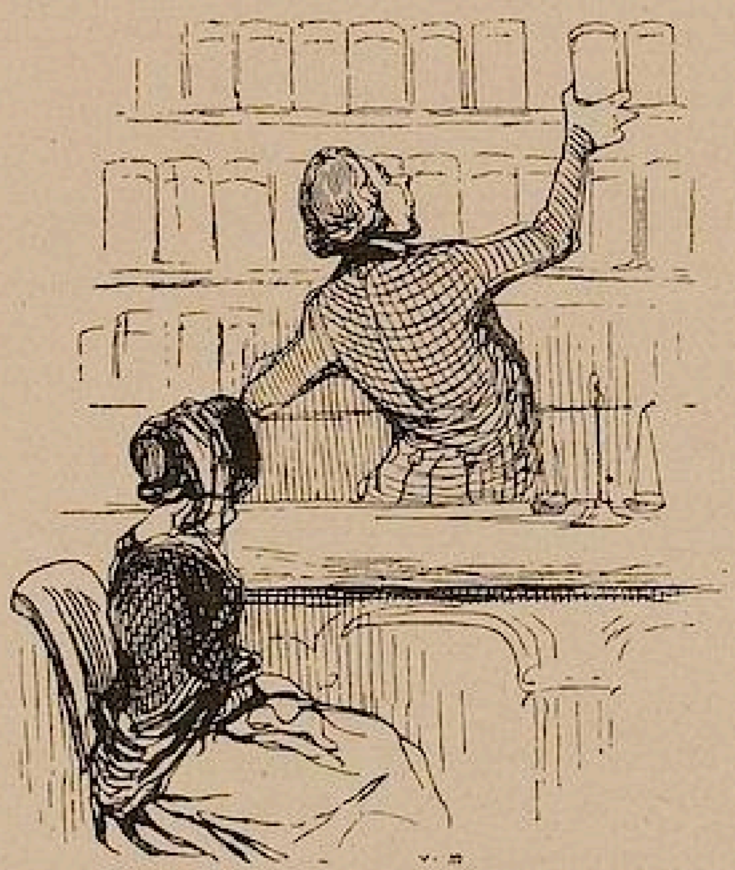
MODERNE GRAPHIK

I

DER HOLZSCHNITT IN GEGENWART UND ZUKUNFT

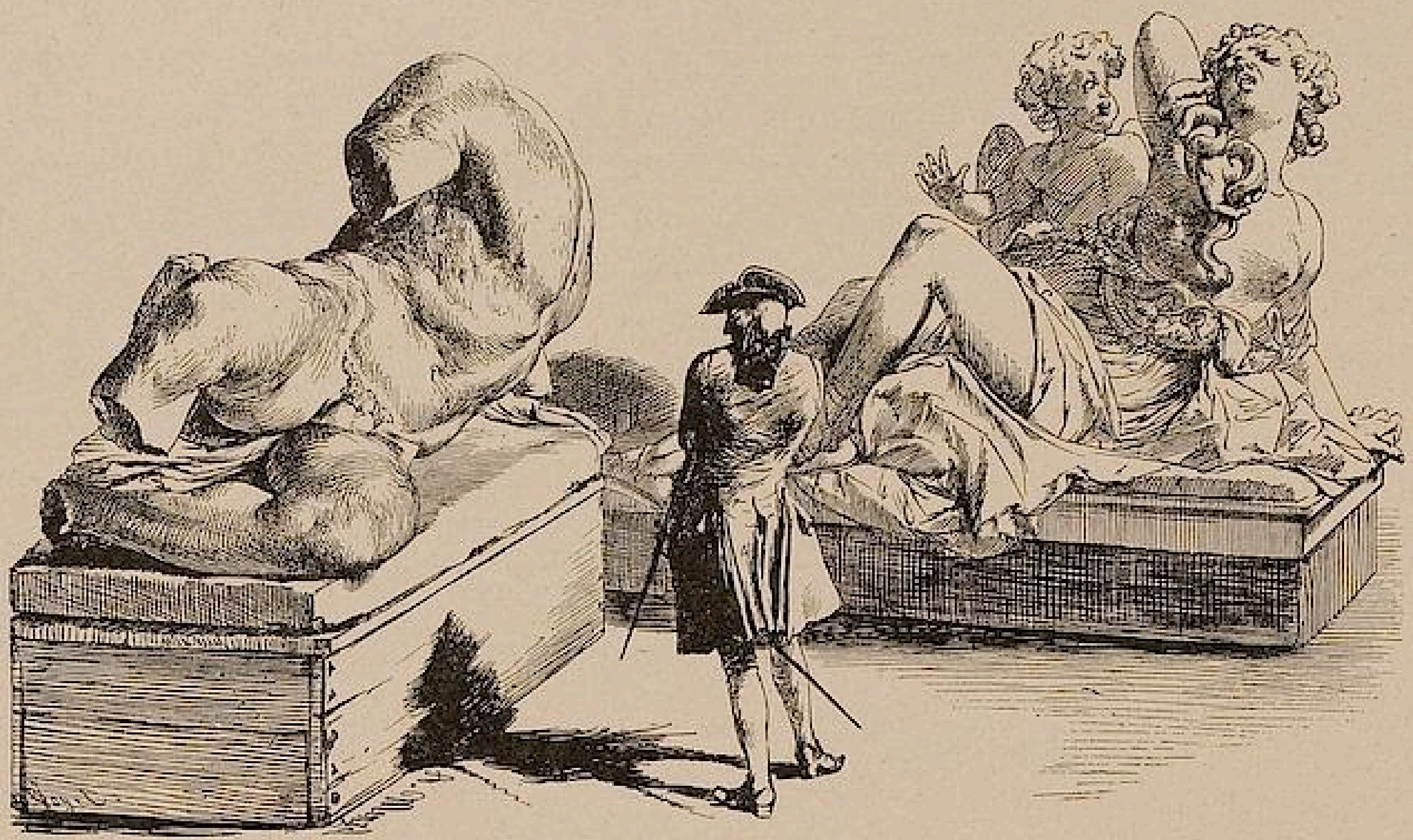
VON

MAX J. FRIEDLÄNDER



HONORÉ DAUMIER, ILLUSTRATION
HOLZSCHNITT

Der Holzschnitt, das älteste und einfachste Verfahren des Bilddrucks, hat in der jüngsten Zeit wieder Teilnahme bei den Malern gefunden, nachdem er im achtzehnten Jahrhundert fast verschwunden und im neunzehnten zwar eine große, aber subaltern dienstbare, Rolle gespielt hatte. Munch, Kirchner, Barlach und andere den Gestaltungswillen unserer Tage repräsentierende Meister, schneiden die Holzstücke mit eigener Hand, so daß der Originalholzschnitt — im eigentlichen Sinne dieses Begriffes — aufs Neue erstanden ist. In diesem Sinn original war der Holzschnitt seit 1510 ungefähr nicht mehr gewesen. Schon damals nämlich haben berufsmäßige Holzschneider begonnen, die von den erfindenden Malern auf den Stock aufgetragene Zeichnung auszuschneiden. Dieser Dualismus der Produktion läßt sich ebensowohl als Merkmal wie als Ursache des Verfalls betrachten. Die Maler, die in unserer Zeit zum Holzstocke greifen und diese Technik als ein ihrem schöpferischen Willen gemäßes Ausdrucksmittel wählen, unterwerfen sich freiwillig



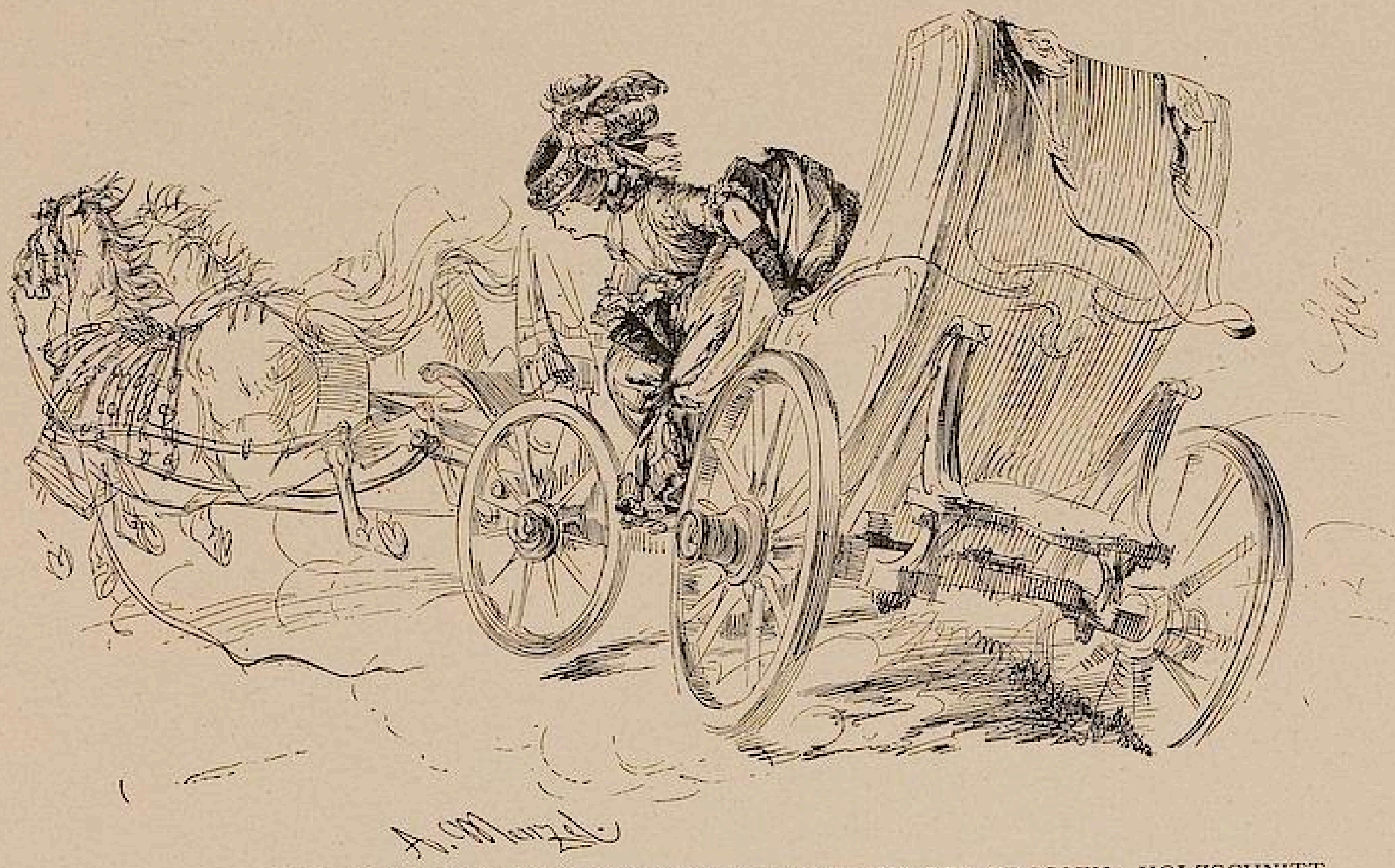
AD. MENZEL, ILLUSTRATION ZU DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN. HOLZSCHNITT

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG R. WAGNER, BERLIN.

einem Zwange. Sie verfügen nicht über die Geschicklichkeit und die spezialistische Ausbildung der berufsmäßigen Holzschneider und können nicht anders, als den Holzschnitt in großem Maßstabe zu derber urtümlicher Fernwirkung zu verwenden. Ihr plötzlich und überraschend erwachtes Interesse an dieser Mitteilungsform fällt zusammen mit der neuen Neigung zum „Ausdruck", zur Erzählung, zur Stilisierung. Unter völligem Verzicht auf Tonreichtum, auf malerische Gelöstheit, also auf das Ziel Manets und Cézannes, bilden die Maler in harten Gegensätzen von Schwarz und Weiß das Gerüst der Erscheinung aus und entfernen sich damit von dem Wege, den die berufsmäßigen Holzschneider im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts eingeschlagen haben.

Um die Lage der berufsmäßigen Holzschneider zu verstehen, muß man die Geschichte dieser Technik bis zu dem umgestaltenden Eingreifen Bewicks rückwärts verfolgen. Während der spontane und gewaltsame Holzschnitt der Maler alle Blicke auf sich zieht, ist die subtile Feinarbeit der berufsmäßigen Holzschneider keineswegs tot. Zwei Aufgaben haben die Technik beschäftigt, die sich im neunzehnten Jahrhundert zu einem wirtschaftlich blühenden, ins fabrikmäßige entartenden Betrieb entfaltete, erstens: der korrekte Ausschnitt, der von dem Zeichner auf dem Stock aufgetragenen Strichzeichnung, zweitens: die Umsetzung der Tonflächen in ein druckfähiges Relief. Die beiden Arbeitsweisen werden gelegentlich miteinander verbunden, stehen aber grundsätzlich in schroffem Gegensatze zueinander. Das erste, das „faksimilierende" Verfahren fordert von dem Holzschneider nichts als strenge Gewissenhaftigkeit, Geschicklichkeit und Ausdauer. Verantwortlicher Autor des Werkes ist im ersten Falle der Zeichner, nicht der Holzschneider. Der Zeichner bestimmt die Arbeit bis in alle Einzelheiten und läßt dem ausführenden Techniker keine Wahl. Im zweiten Falle dagegen ist der Holzschneider der Urheber des Werkes, insofern er mit treuer Dienstbarkeit nicht auskommt, vielmehr im „reproduzierenden Tonschnitt" eine Umsetzung des Urbildes vornimmt.

Sieht der Holzschneider die gegebene Form, die er im Relief ausbilden soll, sei sie Linie, Fläche oder Punkt, nur ihrer Ausdehnung nach, so fällt ihm eine feinfühlig folgende, in gewissem Sinne nur mechanische Bemühung zu, zieht er aber auch die Tonstärke in Betracht, den Helligkeitsgrad der gegebenen Form, sowie den Lichtwechsel innerhalb des Strichs oder der Fläche, so muß er zu einer freieren Arbeit übergehen, die nachschaffende Gestaltungskraft verlangt. Im zweiten Falle vermag er gleichsam auf dem geraden vorgeschriebenen Wege sein Ziel nicht erreichen, er macht einen Umweg, bei dem er auf sich selbst angewiesen ist. Entscheidend ist der Charakter des Urbildes. Hat der Zeichner den Holzschnitt konzipiert, „schnittgerecht" gezeichnet, also die Übersetzung ist die Linien-



AD. MENZEL, ILLUSTRATION ZU DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN. HOLZSCHNITT

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG R. WAGNER, BERLIN.

sprache und in dem Zweiklang des Schwarz-Weiß seinerseits vollzogen, so bedarf es nur der Faksimilierung; handelt es sich dagegen — im Extremen — um die Wiedergabe eines Gemäldes, so steht der Holzschneider vor einer Aufgabe, die derjenigen des reproduzierenden Kupferstechers gleicht. Es gibt viele Zwischenstufen zwischen dieser und jener Anforderung, weil nicht selten Zeichnungen übertragen werden, die nicht „schnittgerecht", die mehr oder weniger schnittgerecht sind. Die Virtuosität der Holzschneider in der Feinarbeit hat die Zeichner verwöhnt und das Gefühl für die Grenzen der Technik abgestumpft. Zuweilen werden Kreidezeichnungen oder lavierte Zeichnungen übertragen, die sogar ohne Absicht auf Holzschnittausführung entstanden sind. In solchen Fällen ist der Holzschneider — nicht der Zeichner — sicherlich Autor des gedruckten Bildes.

Das gesteigerte Können der berufsmäßigen Holzschneider im neunzehnten Jahrhundert, die, zarte Linien faksimilierend, ihre Ahnen weit übertrafen und im Tonschnitt eine im Holzschnitt früher unbekannte Aufgabe lösten, beruht auf der ingeniösen Leistung des Engländers Thomas Bewick, der gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Technik zielbewußt von Grund aus umgestaltete. Bewick wählte hartes Holz, verwendete Querholz, nicht mehr Langholz, das heißt er schnitt seine Platten nicht in der Richtung der Holzfaser, sondern rechtwinklig zur Faser, und arbeitete mit stichelartigem Instrumente, nicht mit dem Messer. Der Tendenz seiner minutiösen Arbeit, dem Material und den Instrumenten wird man am ehesten gerecht, wenn man von dem neuen „Holzstich" im Gegensatze zu dem alten Holzschnitt spricht.

Die Wendung zum „Weißschnitt", die mit der Modernisierung der Technik verbunden war, ist nicht als eine Marotte Bewicks zu betrachten, vielmehr durchaus als stilgerecht. Man kann sich leicht klar machen, daß der Holzschneider den im Druckergebnis schwarzen Strich auf weißem Grund nicht anders als unmittelbar hervorbringt, indem er das „Überflüssige" wegschneidet, und die Linie stehen, entstehen läßt. Die weiße Linie auf schwarzem Grunde erzeugt er dagegen direkt, wobei die Hand, die das Instrument ritzend, stechend oder herauslöffelnd führt, die gewünschte Form fühlt, was beim Umschneiden der im Ergebnis schwarzen Linie im geringeren Grade der Fall ist.

Die Wendung zum Weißschnitt hängt einerseits mit der Verfeinerung des Verfahrens zusammen, andrerseits mit der neuen Absicht, Tonwerke zu übersetzen. S. R. Koehler*, der ausgezeichnete Leiter des Kupferstichkabinetts in Boston,

* White-line engraving for relief-printing in the XV. a. XVI. centuries.

AD. MENZEL, ILLUSTRATION ZU DEN WERKEN FRIEDRICHS DES GROSSEN. HOLZSCHNITT
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG R. WAGNER, BERLIN

hat 1892 in einer mit Unrecht vergessenen Abhandlung klar auseinandergesetzt, daß Bewick mit seiner subtilen kupferstichmäßigen Weißsticharbeit an Bemühungen unbewußt anknüpfte, die sich schon in der Jugendzeit des Formschnitts geregt hatten. Die Schrotblätter aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die helle Punkte auf dunkelem Grund zeigen und dicht beieinander liegende weiße Linien, reproduzieren in primitiver Weise Tonwerte. Der Weißstich, wenngleich Hochdruck (relief-printing) steht der Tendenz und der Arbeitsweise nach dem Kupferstiche nahe. Die Schrotblattmeister waren vermutlich Goldschmiede und arbeiteten in Metall, waren auf Tonwirkung aus wie die Kupferstecher.

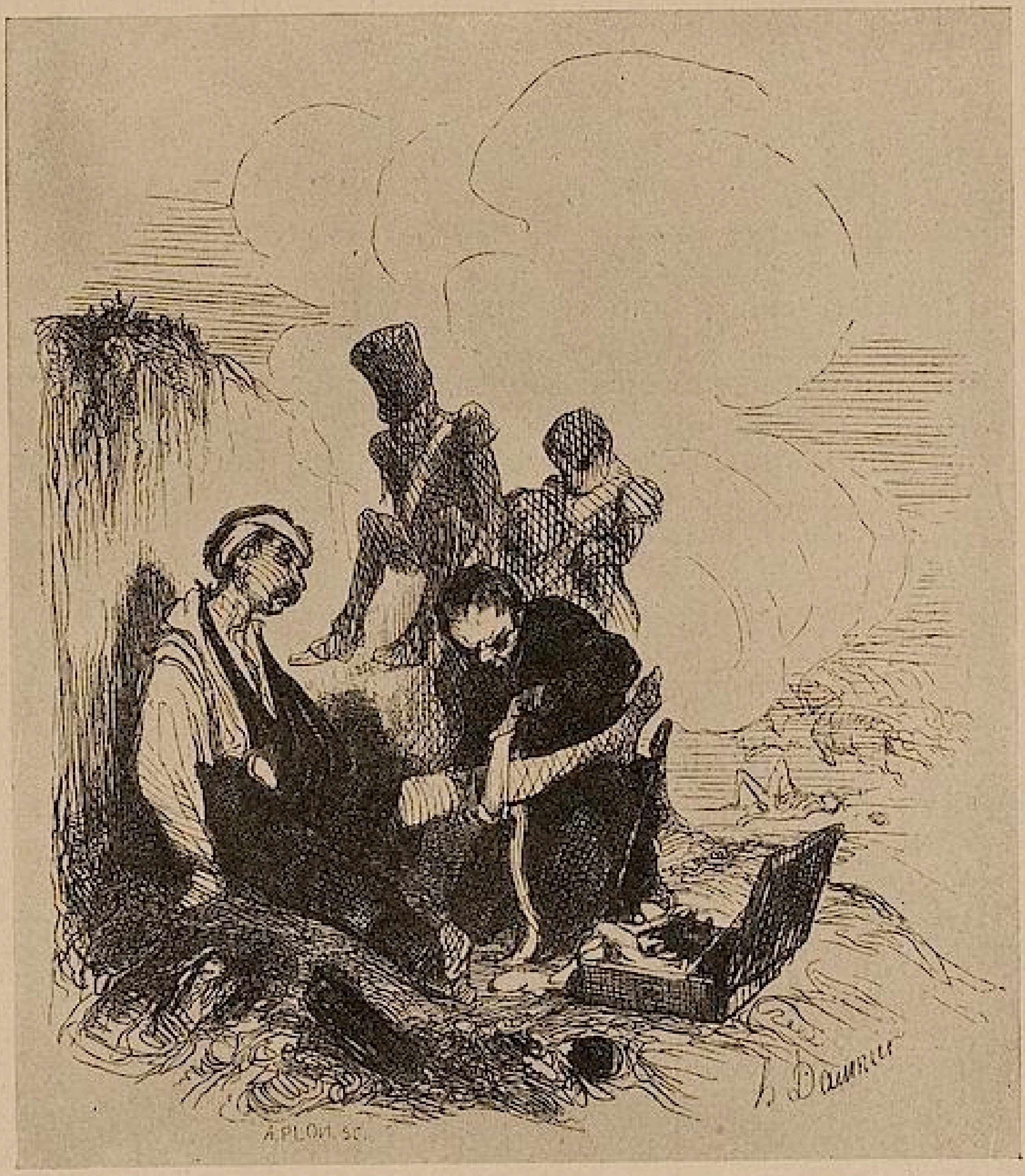
Der Tonschnitt wurde im neunzehnten Jahrhundert zur Reproduktion von Gemälden geschäftsmäßig ausgenutzt. Dieser quantitativ gewaltige Betrieb, den die Erfindung der Photographie tötete oder doch unterbrach, wird in der Geschichte des Bilddrucks mit einer nicht ganz berechtigten Verachtung übergangen. Befremdend klingen unseren Ohren die preisenden Worte, mit den Koehler den amerikanischen Holzschneider Frederick Juengling feiert. In dem Meere der Zeitschriftenillustration ist das Werk Juenglings wie das T. Coles untergegangen. Grundsätzlich aber ist nachschaffende Gestaltung hohen Ranges — „art in woodengraving" — im reproduzierenden Tonschnitt wohl vorstellbar. Und vielleicht ist dieser Zweig, der in Zeiten üblen Geschmacks in der Breite gedieh, doch nicht ganz und für immer abgestorben, wie ja auch der faksimilierende Holzschnitt aus dem Scheintot, in den ihn das Aufkommen der photomechanischen Technik versetzt hatte, erwacht ist.

Als der faksimilierende Holzschnitt um 1860 durch die Strichätzung und der Tonschnitt durch die Netzätzung ersetzt wurde, äußerten die Zeichner und Maler sich höchst befriedigt über diesen „Fortschritt". Freilich konnte die Korrektheit der Wiedergabe durch die photographische Kamera gewährleistet erscheinen. Man warf den Holzschnitt beiseite. Der Wert seiner treuen Dienste aber trat wieder in die Erinnerung, als in uferloser, billiger und schnellfertiger Produktion die Photographie und die von ihr abhängigen Druckverfahren Überdruß hervorriefen, und der gute Geschmack sich gegen die gleichförmige, lieblose und mechanische Darbietung zur Wehr setzte.

Wie oft in der Geschichte der Völker und im Leben der Menschen Katastrophen außer der erwarteten brutalen und offenbaren Wirkung eine heimliche Gegenwirkung hervorbringen, so hat die Photographie, das Böse wollend und das Gute schaffend, mit ihrer scheinbar tödlichen Konkurrenz den Bilddruck — belebt. Eine jede Technik herrscht und ist den anderen Verfahren überlegen auf ihrem Felde. Wird sie angegriffen und in ihrem Wir-

kungsgebiet beschränkt durch das Emporkommen bequemerer Mittel, durch die einige ihrer Aufgaben leichter erfüllt werden, so zieht sie sich, ihre Kräfte sammelnd, auf ihr Stamm- und Urgebiet zurück. So geschah es mit dem Holzschnitt. Beim Eingreifen der photomechanischen Reproduktion als Diener über die Hintertreppe entlassen, kehrte er als Herr über die Vordertreppe zurück. Auf Feinarbeit, Genauigkeit der Wiedergabe und auf die Ausbildung von Tonnuancen verzichtend, dem aussichtslosen Kampf mit der photographischen Kamera ausweichend, zog er sich von der Reproduktionsaufgabe zurück und langte in persönlichem originalem Schaffen, zuweilen archaisierend oder japanisierend, nach derb volkstümlichen oder dekorativ farbigen Wirkungen.

Heute regt sich der Holzschnitt auch als Reproduzent wieder. Sein Kampf gegen die Photochemie ist nicht aussichtslos, wenn auch schwer. Hat doch der Kupferstich nach dem Aufkommen der Heliogravüre so wertvolle Bildübersetzungen geschaffen, wie Halms, Koeppings und E. M. Geygers Platten. An Billigkeit und Schnelligkeit weit unterlegen, vermag der Holzschnitt nicht in der breiten merkantilischen Produktion, wohl aber mit außerordentlichen Leistungen, den höchsten Ansprüchen zu genügen. Natürlich darf er, was die Richtigkeit der Wiedergabe angeht, nicht bemerkbar hinter der Photomechanik zurückbleiben und muß diejenigen Eigenschaften pflegen, in denen er überlegen ist. Die Strichätzung, mit der das faksimilierende Holzschnittverfahren in Wettbewerb tritt, vermag die letzten Feinheiten einer Linie, ihre Reinrandigkeit, ihr zartes Auslaufen nicht zu treffen. Überdies verfügt die geätzte Zinkplatte nicht über die biegsame Weichheit des Holzstocks. Ein Meister wie Bangemann vermochte nach Zeichnungen Liebermanns und Slevogts, keineswegs „schnittgerechten" Vorlagen, Reproduktionen hervorzubringen, die an Richtigkeit hinter photographischen Ätzungen nicht zurück stehen, an Reinheit und Zartheit sie übertreffen. Solche Produkte mag man eher ge-



HONORE DAUMIER, ILLUSTRATION AUS „NÉMÉSIS MÉDICALE"
HOLZSCHNITT

ED. MUNCH, MITTSOMMERNACHT. HOLZSCHNITT

schnittene Zeichnungen als Holzschnitte nennen, immerhin sind sie mehr als Kunststücke und beanspruchen Daseinsrecht, weil ihre Wirkung auf andere Art nicht zu erreichen ist.

Die Mängel der Rasterätzung sind offenbar, zumal da wir täglich und überall diesem notwendigen Übel begegnen und die Kunsterziehung sowie das Studium auf diese Technik angewiesen, aus einer trüben Quelle schöpfen. Die Netzätzung löst die Tonflächen auf, schematisch stufend und zerstört dabei auch die Grenzen. Indem sie die Zeichnung anfrißt, vermag sie den Tonreichtum nur in beschränktem Grad aufzunehmen. Grundsätzlich ist das menschliche Auge, das die Farbigkeit des Originals vor sich hat, eher als die photographische Kammer imstande die Farben in ihrem Verhältnis zueinander in das Schwarz-Weiß umzusetzen, wie ja eine Radierung Koeppings nach Rembrandt „farbiger" erscheint als eine Heliogravüre. Außerdem kann der Holzschneider klare und reine Grenzlinien wahren, was die Netzätzung nicht vermag. Wenn trotz diesen günstigen Voraussetzungen Erfolge des reproduzierenden Tonschnitts gegenwärtig nicht zu beobachten sind, so mag, abgesehen von dem Vorurteil gegen dieses Verfahren, die berechtigte Sorge von neuen Bemühungen abschrecken, daß der Druck, der gewöhnliche Maschinendruck der Auflage, die Feinheit der Arbeit nicht herauszubringen vermöchte. Und aufs Feinste durchgearbeitet müßte der Stock

freilich werden, wenn er Tonwerte, Tonstufen, Tonverhältnisse übermitteln soll. Schon die älteren Meister haben über die vergröbernde Wirkung des Druckprozesses geklagt. Koehler warnt davor, die Kunst Juenglings nach den Auflagedrucken zu beurteilen und weist auf die von dem Meister selbst abgezogenen Probedrucke hin.

Vielleicht ist dem reproduzierenden Holzschnitt noch eine Zukunft beschieden. Vermutlich wird neben der wörtlichen Übersetzung der photomechanischen Technik die freie Übertragung, die Paraphrase des urteilenden und wählenden menschlichen Auges zu Ehren kommen. Als Dokument wird die photographische Nachbildung unentbehrlich sein. Ich kann mir aber vorstellen, daß ein feinfühliger Meister das Wesentliche eines Gemäldes, die Konstruktion, die Farbenflächen in ihrem Verhältnis zueinander nachschaffend, vereinfachend, auseinanderlegend im Holzschnitt weit eindringlicher auszuprägen vermag als die Photographie. Er wird mit Bewußtsein und die Ausdrucksgrenzen seiner Technik empfindend, Nuancen, Zwischenstufen, Zufälligkeiten, die der photographische Apparat aufnimmt und unvollkommen übermittelt, beiseite lassen.

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION FÜR DIE „KINDERLIEDER, MÄRCHEN UND TIERFABELN“
FEDERZEICHNUNG. IN HOLZ GESCHNITTEN VON O. BANGEMANN

EUGÈNE DELACROIX TIGER. RADIERUNG

II

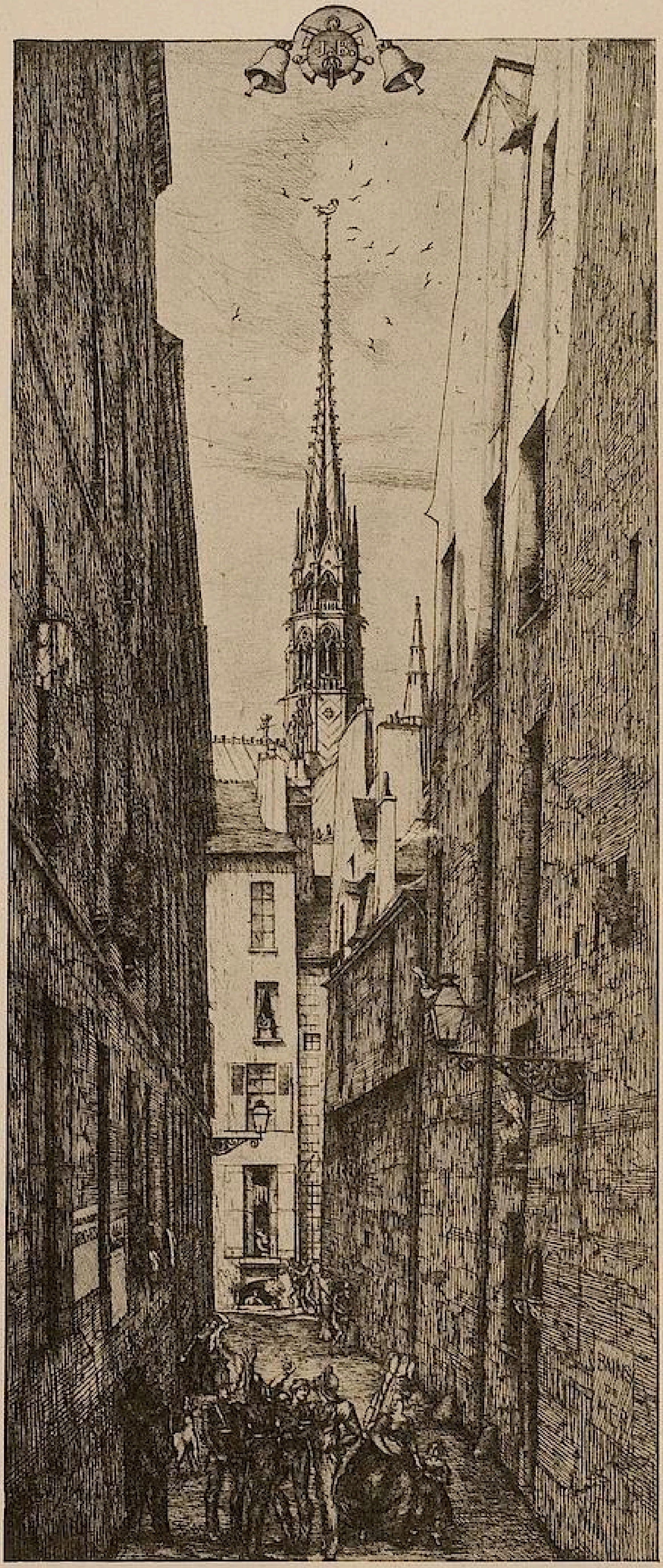
DIE RADIERUNG

VON

GUSTAV PAULI

Ruskin, der bekanntlich eine Vorliebe für dröhnende Sentenzen hatte, sagte einmal vom Radieren, es wäre so leicht wie Lügen. Einer jener Weisheitssprüche, die ganz töricht werden, wenn man sie cum grano salis versteht. Selbstverständlich ist die Radierung das allerleichteste von der Welt – für das Genie. Für die anderen aber ist diese leichte Kunst nicht nur gar nicht leicht, sondern unerreichbar. Was diese anderen auf die Platte ritzen, ist alles Erdenkliche, z. B. eine Kopie nach einer Zeichnung oder einem Gemälde oder ein Surrogat für eine Photographie, nur eben keine Radierung — nicht die Radierung. Denn hier darf man schon exklusiv sein: es gibt nur eine Art von Radierung. Bedarf es der Erklärung? Die Kupferplatte ist überaus gefällig und liefert, mit den rechten Mitteln bearbeitet und geätzt, Drucke vom allerverschiedensten Aussehen, Imitationen von ausgemachter Charakterlosigkeit. Wofern aber vom Charakter der Radierung die Rede ist, erscheint Rembrandt. Kein anderer Künstler hat je einer Kunst so sehr den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt. Das Verfahren gab es längst, als er es aufnahm und der Welt zeigte, wozu es tauge. Er verlieh ihm die Sprache und die Seele. Rembrandt ist der erste gewesen, der es verstand, die Kraft des Ausdrucks durch Beschränkung der zeichnerischen Mittel planmäßig zu steigern. Er war es, der zuerst die unberührten Teile der Platte in Rechnung stellte. Es gibt Radierungen von ihm, auf denen das weiße Papier die deutliche Vorstellung eines blauen Himmels erweckt, oder eines sonnengebadeten Flachlandes oder einer schimmernden Wasserfläche. Er kennt die erregende Wirkung einer Schilderung, die von einer ausführlichen Einzelheit plötzlich abbrechend zu knapper Andeutung übergeht. Es ist in seinen Radierungen malerischer als in seinen Gemälden und gebietet über eine viel größere Stufenfolge von Licht und Schatten. Er hat uns gezeigt, daß die Radierung die geist-

J. FR. MILLET, BÄUERIN. RADIERUNG



CHARLES MÉRYON, STRASSE IN PARIS
RADIERUNG

reichste und die vornehmste aller graphischen Techniken ist, eine Kunst von Wenigen für Wenige. So kommt es, daß alle beste Radierung alter und neuer Zeit ein Element von Rembrandt birgt. Die einen scheinen ihn vorausgeahnt zu haben — z. B. in einzelnen Fällen sogar Dürer — die andern erinnern an ihn, auch wenn sie ihn kaum oder garnicht gekannt haben. (Am wenigsten erinnern an ihn seine Nachahmer — eben als solche.) Wir aber haben besondere Ursache seiner zu gedenken, wenn wir die moderne Radierung betrachten. Denn wohl keiner Zeit, seine eigene Zeit eingerechnet, hat Rembrandt so viel bedeutet wie der Spätzeit des neunzehnten Jahrhunderts. Als unsere Künstler mit Bewußtsein und Genuß subjektivisch wurden und alle Welt den Wert des Kunstwerks in das Eigenleben der Individualität verlegte, erschien Rembrandt als die höchste Verkörperung des Künstlertums. Wie ein Stern steht er über dem Zeitalter des Impressionismus, ohne daß wir ihn selber darum einen Impressionisten zu nennen brauchten.

Der erste, der im neunzehnten Jahrhundert die deutsche Radierung aus einer bescheidenen Routine erhob, war der Befreier aller unserer Schwarz-weißkunst: Menzel. Freilich ein seltsamer Befreier, der sie dann alsbald wieder in den Dienst seiner sehr persönlichen Begriffe von Pflicht und Fleiß zwängte. Immerhin gibt es unter Menzels frühen Radierungen einige von unerhörter Lebendigkeit und Anmut. Und in ihnen spürt man den ersten leisen Anklang von Rembrandt. Merkwürdigerweise hat Menzel, der in seiner Jugend alles besaß, um als Radierer zu glänzen, eine Reihe seiner besten Ideen für Radierungen in Holz schneiden lassen. Zumal unter den Illustrationen zu den Werken Friedrichs befinden sich nicht wenige, die laut nach der Kupferplatte und der Radiernadel rufen. Es war abnorm und stillos, mit diesen Zeichnungen den Xylographen zu quälen. Aber freilich gibt es so manches Abnorme bei Menzel.

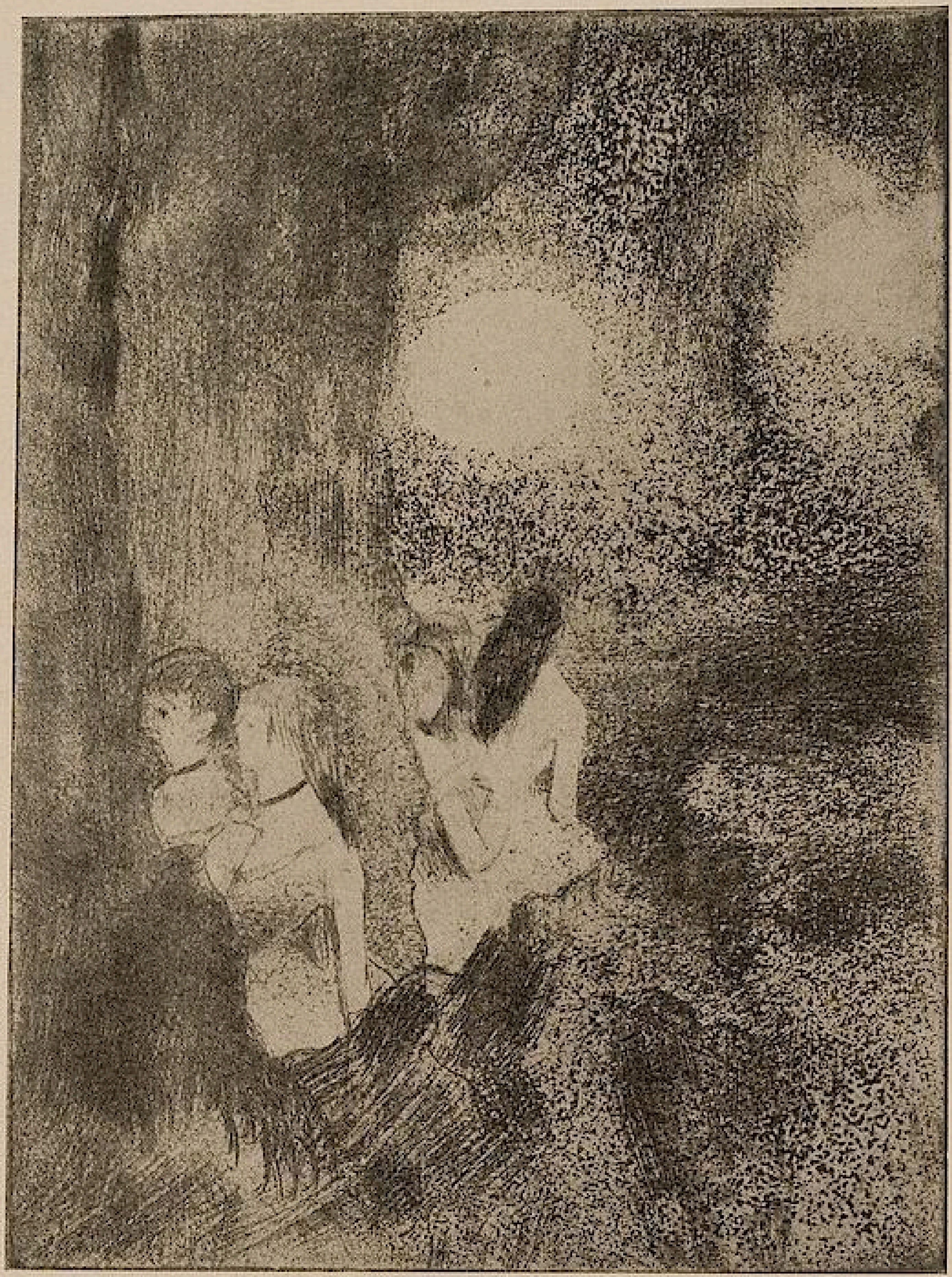
Allmählich schärft sich indessen das Stilgefühl. Für das nächste Künstlergeschlecht der Impressionisten wird die Radierung (neben der geistverwandten Lithographie) das bevorzugte graphische Ausdrucksmittel. Schrittweise

platte gegriffen hätte, um ihr den Überschuß seiner anschaulichen Erlebnisse anzuvertrauen. Allein ihm diente die Radierung vielmehr zur Reproduktion seiner Bilder. Das gibt seinen frühen Radierungen den Charakter einer gewissen Befangenheit. Man merkt es ihnen an, daß sie auf Gemälde zurückgehen. Es kommt vor, daß sie ein so ausschließlich malerisches Motiv behandeln wie das Spiel des Sonnenlichtes unter durchbrochenem Laubdach. Erst später, als Liebermann nach längerer Pause die Radiernadel wieder aufnahm, fand er jene knapp andeutende Sprache, die klassische, der Radierung.

Unsere großen Radierer sind unsere führenden Impressionisten und am reinsten wirken sie in ihren späteren Blättern, Slevogt in den anmutigsten andeutenden Einfällen und Bildnissen, Corinth in Landschaften von elementarer Gewalt des Ausdrucks. Bezeichnend ist für sie wie für den späteren Liebermann die Vorliebe für das geschmeidige Instrument der Schneidenadel. (Auch Rembrandt hatte sie immer häufiger und zuletzt ausschließlich angewendet.) Neben den Führern unserer Malerei behauptet sich mit einer Auswahl ihrer Blätter Käthe Kollwitz, soweit sie nicht im Dienste tendenziöser Absicht allzu ausführlich illustriert. Unter den Spezialisten der Graphik ist sie jedenfalls die stärkste Persönlichkeit. Die äußerste dynamische Wirkung auf dem Wege impressionistischer Form erreichen einige Radierungen Noldes, z. B. die Hamburger Hafenbilder. Immer noch ist hier stilbildend jenes Element wirksam, das wir mit Rembrandts Namen bezeichneten. Neben dieser einen Entwicklungsreihe, die folgerichtig in ihren Hauptvertretern verläuft, bestehen andere Arten der Radierung, die wohl das Gesammtbild der Zeit bereichern, — als singuläre oder vorübergehende Erscheinungen — die aber nicht wie jene den Charakter des Notwendigen und Wesentlichen haben. Ihr Stil ist

J. M. N. WHISTLER, STRASSE IN LONDON. RADIERUNG

gelangt man nun dahin, ihr die Zunge zu lösen und ihr jene Leichtigkeit des Ausdrucks zurückzugewinnen, die Rembrandt ihr einst gegeben hatte. Das heißt unsere Besten ahmten ihn nicht nach, sie rückten nur ohne es zu wollen in seine Nähe. Als der Erbe Menzels tritt Liebermann auf. Man sollte meinen, daß er begierig nach der Kupfer-



ED. DEGAS, IN DEN KULISSEN. RADIERUNG

und Geiger, die eine leere Routine über Bord warfen um als Pioniere ihrer Kunst ihr Werkzeug neu zu erproben. Ihre handwerkliche Begeisterung ist aller Ehren wert, allein sie bleiben eben im Handwerk stecken. Zu ihnen dürfen wir auch Klinger rechnen, so sehr seine Gemeinde es wehren möchte. Denn das, was Klinger auf den ersten Blick über jene erhebt, die Phantastik, bleibt formal ungelöst, sie bestimmt nicht den Ausdruck seiner Form, bleibt „Inhalt". Seine Form aber ist naturalistisch und stillos wie jede naturalistische Form. Seine berühmtesten Blätter sind Gedichte oder Manifeste. Man hat sie gelesen, verschlungen ohne bei ihrer Form zu verweilen; man hat durch ihre Form hindurchgeschaut auf den Kernwert hin, wie man durch eine Fensterscheibe schaut. Oder man hat — mit Klinger selber — seine Form als Technik erwogen und bewertet. Ein gröbliches Mißverständnis! Denn formale Werte sind keine technischen Werte.

Bei anderen wieder, wie bei Thoma oder Fritz Böhle, bleibt die Radierung gewissermaßen unentdeckt, d. h. sie dient ihnen zur Vervielfältigung ihrer Zeichnungen vermittelst der Kupferplatte ohne

ein persönlicher. So ist die Radierung Leibls die Schöpfung eines Malers, der die Nadel wie die Zeichenfeder führt und beide als Ersatz des Pinsels gebraucht um mit den gedrängten Lagen zarter Striche Valeurs zu suchen, nicht Umrisse. In seltsamem Widerspiel gefällt sich die Kraftnatur in der behutsamsten Sorgfalt. Die Leiblsche Kunst und zumal die Leiblsche Radierung ist alles mögliche nur nicht der rasche, scheinbar improvisierte Ausdruck inneren Erlebens. Der aber ist es gerade, den die Radierung will. — Andere hochberühmte Zeiterscheinungen können vollends vielmehr als Abarten denn als legitime Arten der Radierung gelten. Ich denke an die Anstrengungen der Naturalisten in den achtziger Jahren, der Stauffer

daß für sie dabei die Frage eines besonderen graphischen Stils überhaupt in Betracht käme. Sie bedeuten ein Zurücksinken in den primitiven Zustand, aus dem Menzel die Radierung erhoben hatte. Böhle vergreift sich für gewöhnlich schon im Format, indem er Wandbilder radiert. Allein die zarteste und launigste aller graphischen Künste verzichtet auf ihr Bestes, wenn sie sich in den Wettbewerb mit dem Plakat begibt.

Es hat nur einen Radierer gegeben, der geeignet war, auf weite Entfernung dekorativ zu wirken: Piranesi. Ein merkwürdiger Sonderfall! Er hatte alle Eigenschaften des großen Graphikers, wie wir ihn meinen, namentlich die Phantasie — nicht des Inhalts, sondern der Form. Es gibt Zeich-

LOVIS CORINTH, UNTER DEM TANNENBAUM. RADIERUNG
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

nungen von ihm, die für die wundervollsten Radierungen die Motive enthalten. Was er dann auf der Platte hervorbrachte, waren freilich keine Radierungen in unserem Sinne, vielmehr große Illustrationen, bei denen für ihn selber das sachliche Interesse überwog. Einen Architekten nennt er sich, nicht einen Graphiker. Auch arbeitete er selber nicht für den Wandschmuck, sondern für riesige Folianten, Prachtwerke, wie sie in den Bibliotheken großer Herren zu seiner Zeit beliebt waren. Auf ihn also dürfen wir uns nicht berufen, wenn wir die Frage nach dem Stil der Radierung stellen.

Jede Kunstart hat ihre Zeit, das heißt Zeiten, die ihre Entwicklung begünstigen. Und die Voraussetzung einer Blüte der Radierung ist eine individualistische Kultur von hoher Verfeinerung. Wir besaßen sie im Impressionismus; die seither eingetretene kulturelle Wendung, die den Gang des politisch-wirtschaftlichen Geschehens vorausverkündete, ist anderen Geistes. Wohl erleben wir jetzt noch im Expressionismus eine letzte Steigerung individueller Kunstform, allein die Gesamtströmung unserer Kunstbewegung ist auf kollektivistische Ideale gerichtet. Die Architektur erstarkt und schickt sich an, die Führung zu übernehmen. Ihr Geist wird auch in den graphischen Künsten mächtig. Hier äußert er sich in einer Steigerung der Ausdrucksmittel, die gleichzeitig eine Steigerung der dekorativen Wirkung bedeutet. Die Radierung erweist sich für solche Absichten als ungeeignet. Ihre Sprache ist nicht laut genug. Das bevorzugte Ausdrucksmittel der neuen Zeit ist der Holzschnitt geworden, in der konzentrierten Form großer Umrisse und derber Gegensätze von Weiß und Schwarz. Der Holzschnitt beginnt auch den Charakter der Radierung zu beeinflussen. Von Heckel gibt es — in der Umkehr des bei Menzel beobachteten Falles — Radierungen, die wie Imitationen von Holzschnitten aussehen. Nur hie und da, z. B. bei Kirchner in seinen neuen Arbeiten sehen wir die Ausdrucksmittel der Radierung im Sinne dieser feinen und launenhaften Kunst bereichert. Die gute Zeit der Radierung ist vorüber — einstweilen und hoffentlich nicht für sehr lange.

WILHELM LEIBL, MÄNNERKOPF. RADIERUNG

III

FORMLOSE NOTIZEN ÜBER GRAPHIK

VON

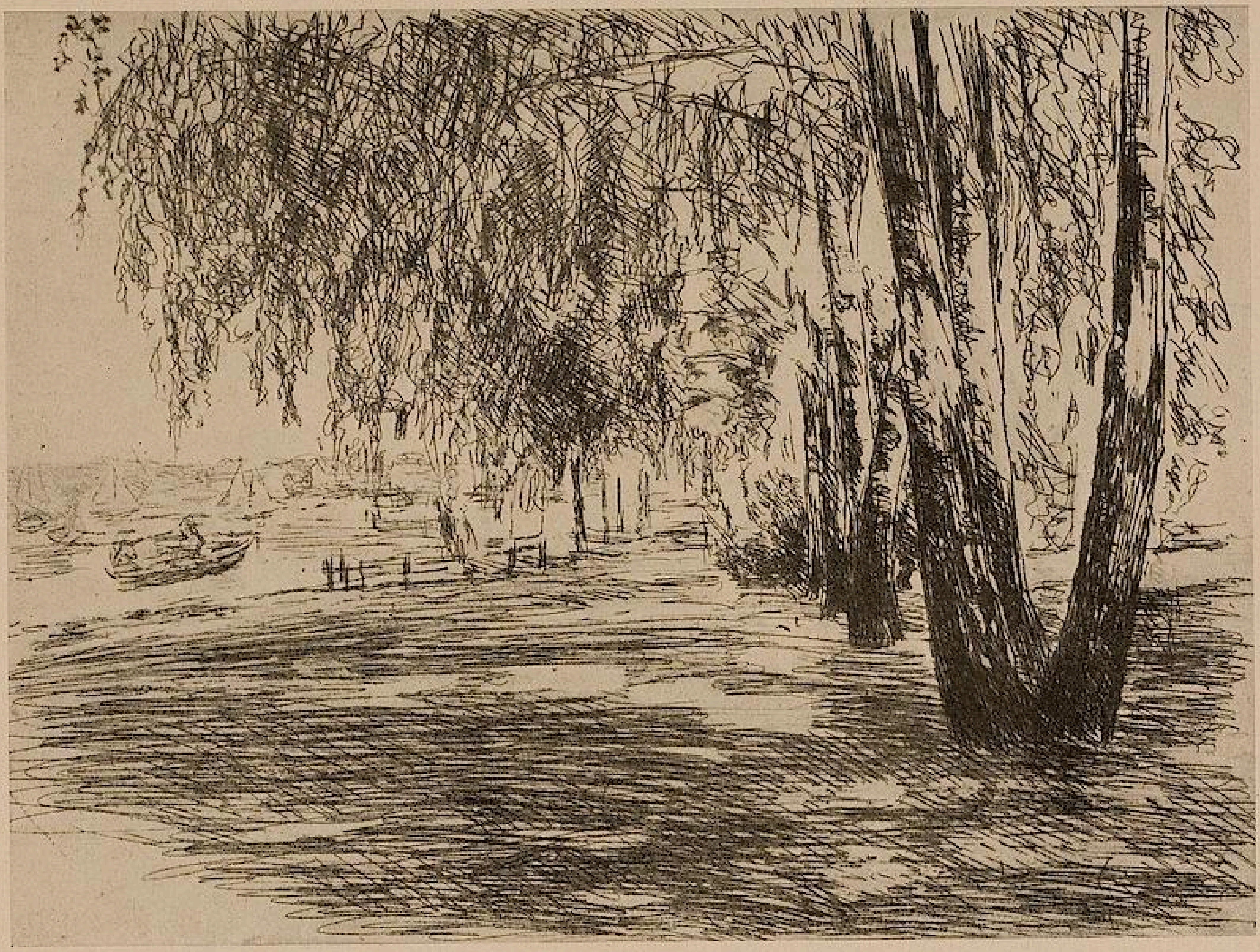
HANS PURRMANN

Die Graphik ist dem Künstler zumeist eine bequeme Form, seine Zeichnung fünfzigmal und noch öfter abzuklatschen, dem Kunsthändler eine Art Notenpresse, und dem Sammler ein Schaustück oder Sammelobjekt geworden. Es wird einem himmelangst. In wenigen Jahren wird es eine Graphik-Überschwemmung geben!

Fast alle, selbst die ausgefallensten Graphiktechniken sind wohlgefällig, weil sie uns eine handwerkliche Erinnerung geben; in unserer Zeit aber geben eigentlich Landkarten das reinste graphische Vergnügen.

Die meisten neueren Techniken der Radierung sind ein Ersatz der Stichelarbeit und enden zumeist in einer Handzeichnungsimitation. Der Stichel aber verlangt eine Art der Zeichnung, die uns heute (leider) zuwider ist und in der sich kein neuerer Künstler auszudrücken vermag.

Die verschiedenen Techniken (so unsinnig und zufällig vermischt, wie ein gefüllter Möbelwagen in Vergleich zu einem eingerichteten Zimmer) sind leider meist der Stolz der Künstler. Die Techniken aber unvermischt zu verlangen, wäre nichts besseres, als ein Orchester gegen ein Solo auszuspielen



MAX LIEBERMANN, LANDSCHAFT AM WANNSEE. RADIERUNG

und als unsinnig anzusehen. Ordnung ist auch in den graphischen Künsten schön.

Ausgesprochen graphische Künstler sind Munch und Picasso, auch wenn sie malen. Ich habe vor ihren Bildern nie einen anderen Eindruck gehabt. Ihre Ideenwelt und ihre Anschauung ist eine rein graphische, auch die Ölfarbe verwenden beide zu einem graphischen Element; was ein Maler zu geben hat und im Beschauer auszulösen wünscht, bleibt bei ihnen stumm.

Die Leute der „Brücke" machen gute und reine Graphik, vielleicht etwas mittelalterlich, kurz und ungeschlacht. Mehr für die Wand als in den Händen anzusehen.

Die Unmittelbarkeit ohne Umstände ist unser Zeitgeschmack, die fast telegraphisch frische Übermittelung der Nervenempfindlichkeit spricht uns an. Das ist wohl auch Ursache, daß wir bei Rembrandt die ersten Plattenzustände den späteren als sensibler vorziehen. Wir wollen auch hier eine Art Zeichnungsersatz haben. Die restlose Bewunderung des Hundertguldenblattes war zu anderen Zeiten größer, wir verneigen uns nur respektvoll der Überlieferung. Schneller gedachte Landschaften und Kompositionen (seiner Zeichnung ähnlichere Dinge) stehen uns näher. Sollte aber nicht hier einmal die Kritik unserer Zeit einsetzen können und sollte nicht ein Rembrandt noch riesenhafter erscheinen, dem die Radierung eine abgeschlossene, fertige Kunst war, die ein Verweilen, eine Versunkenheit der Betrachtung auch dem einfacher gebildeten Beschauer gestattete? Eine Fertigstellung, ein Weittreiben, die Rembrandt nicht, wie andere Künstler, die Gefahr des künstlerischen Selbstmordes fürchten ließen.

Wenn ich einmal Lust habe, Rembrandt gleichsam in seiner Werkstatt zu besuchen, seiner Art zu komponieren nachgehen und mir einen Begriff von seiner Selbstkritik machen will, so verfolge ich seine Plattenzustände an Hand des

ERICH HECKEL, PARKLANDSCHAFT. RADIERUNG

Rovinskischen Werkes*, dann unterhalte ich mich mit Rembrandt von Plattenzustand zu Zustand, bin von seinen Verbesserungen überzeugt und hingerissen, tue einen Einblick in seine Schaffensart, nehme Teil an seinen Überlegungen, und sein Streben überwältigt mich. Alles liegt vor mir, gleich Beispiel und Gegenbeispiel, ich entdecke in seiner Graphik einen Schatz, den kein anderer Künstler hinterlassen hat und den nur die Graphik zu überliefern die Möglichkeit gegeben hat, weil sie jede neue Idee, jede neue Geste und jede Korrektur notiert hat, von Zustand zu Zustand (wo diese Zustände in seinen Ölgemälden Geheimnis bleiben), bis zu ihrer sichtbaren letzten Fassung. Ich sehe den ringenden Rembrandt förmlich bei der Arbeit.

Man muß ja natürlich halt machen vor dem, was nach Rembrandts Tode mit seinen Platten geschehen ist. Was Rembrandt aber, oft Jahrzehnte hindurch, mit einer Komposition und Platte selbst unternommen hat, zeigt, neben der Veränderung geistiger Gesichtspunkte und der Möglichkeit diese in Abzügen folgerichtig und dauernd sichtbar zu machen, einen hohen Wert der Radierung.

Was hier innere Notwendigkeit war, wird heute oft zum Mißbrauch mit Zustandsdrucken.

Sollte diese Erkenntnis nicht der Radierung

* D. Rovinski: L'oeuvre gravé de Rembrandt. Reproduction des planches originales dans tous leurs états successifs. St. Pétersbourg 1890.

MAX PECHSTEIN, BADENDE. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Sinn, Stellung und höhere Bedeutung zurückgeben können? sie erheben als einem Zwischending von Zeichnung und Malerei? Nicht die Reproduktion, und auch nicht der Ersatz der Zeichnung!

*

Auch könnte es heute wieder am Platze sein, die Frage aufzuwerfen, ob man einer Radierung den breiten Papierrand lassen soll. Die alten Meister haben einen ganz geringen Rand gelassen, sie legten die Radierung lose auf. Whistler hat, meines Wissens, die meisten seiner Radierungen beschnitten; wie mir scheint, nicht ohne Grund. Berührt es doch das Wesen der Radierung und erhöht ihre Kostbarkeit. Zu viel Rand däucht mich großmannssüchtig, es gibt der Radierung den Sinn, an die Wand gehängt zu werden. Dieser Zweck war wohl auch der Grund, daß der breite Rand aufkam; er kam wohl hauptsächlich und zuerst mit der Reproduktionsgraphik auf.

HONORÉ DAUMIER, LITHOGRAPHIE AUS DEM CHARIVARI

IV

DIE LITHOGRAPHIE

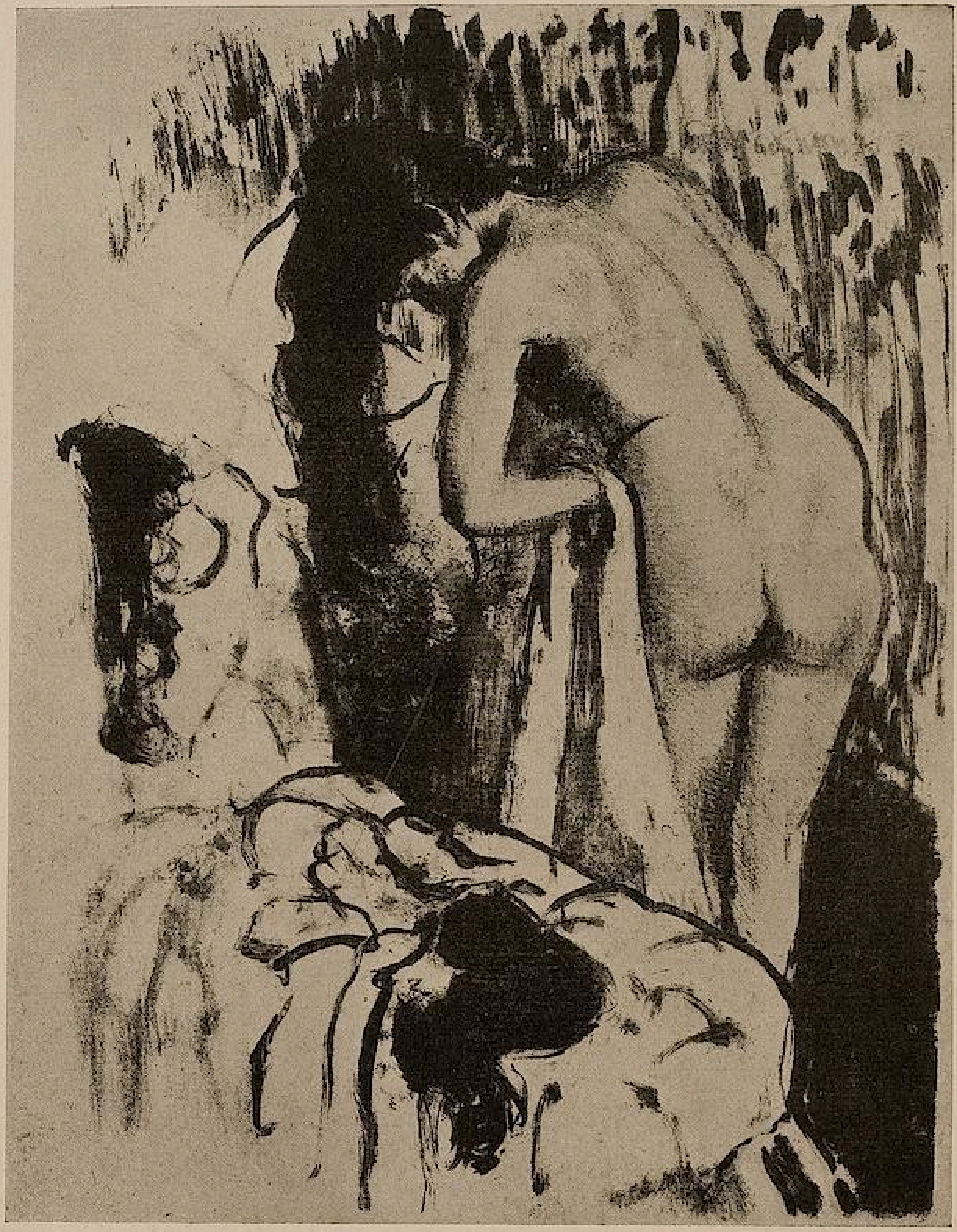
VON

CURT GLASER

Als Aloys Senefelder sich in allerlei Experimenten um ein billiges Reproduktionsverfahren bemühte, in dem er seine mäßigen Theaterstücke vervielfältigen wollte, dachte er an alles eher als an ein neues Mittel künstlerischen Ausdrucks. Er war ein unruhiger Geist und ein vielseitig begabter Mann, eine rechte Erfindernatur, aber als Zeichner nicht mehr als ein mäßiger Dilettant. Obwohl er eigentlich alle technischen Möglichkeiten des Steindrucks, die später nutzbar gemacht wurden, schon selbst erkannt und beschrieben hat, baute er sie gerade nach der künstlerischen Seite am wenigsten aus, richtete sein Augenmerk vielmehr auf die industrielle Verwertung, erschöpfte sich in immer neuen Versuchen und Gründungen und überließ es anderen, die Lithographie als Mittel der Zeichnungswiedergabe auszubilden.

Es war etwas Geheimnisvolles um das neue

FRANCISCO GOYA, ANDALUSISCHE TANZERIN. KREIDELITHOGRAPHIE



ED. DEGAS, BEI DER TOILETTE. TUSCHLITHOGRAPHIE

Zeichenunterricht und unternahm die Herausgabe von Galeriewerken, aber es entstanden nur wenige Einzelblätter von künstlerischem Rang. In Berlin setzte sich schon seit dem Jahre 1803 der Maler Wilhelm Reuter mit Energie für den Steindruck ein. Sowohl Schinkel wie Schadow interessierten sich für die Technik, die merkwürdigerweise in den ersten Jahren hier ähnlich wie in London fast ausschließlich in der Form der Federzeichnung geübt wurde.

Die Polyautographie — so nannte man das Verfahren in London wie in Berlin — nutzte keine der künstlerischen Möglichkeiten der Steinzeichnung. Erst in Paris wurde die Lithographie zu einer neuen Kunstart, erst hier bildete sich der spezifische Stil aus der Eigenart des Flachdruckes und der Oberfläche des Steines. Mit Kreide und Wischer, mit Feder und Pinsel, mit Nadel und Schaber lernte man zu arbeiten, und

Verfahren. Ohne all die schwierigen Manipulationen, die das Kupferstechen und Radieren erforderte, ließ sich jede Zeichnung beliebig oft vervielfältigen. Der alchymistenhafte Zauber reizte die Neugierde. So wurde die Lithographie zu einem Sport vornehmer Dilettanten, ehe sie ernsthaft künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht wurde. In München, wo Senefelders Beispiel am unmittelbarsten wirkte, dachte man am wenigsten daran, daß die neue Technik berufen sein könne, zur Rivalin der Radierung zu werden. Man druckte Vorlagenhefte für den

das Drucken wurde zur höchsten Vollendung ausgebildet. In keinem anderen Verfahren hätten Géricault und Delacroix, Daumier und Gavarni ihre Meisterwerke schaffen können. Sie gaben der Lithographie den Adel der Kunst. Und in Paris zuerst entstanden die neuen Zeitschriften, die den Stift des Zeichners in den Dienst der Publizistik stellten, die das Bild zum Mittel der politischen Propaganda und der gesellschaftlichen Satire machten.

Die Lithographie wurde zur Journalistik der Kunst. Gavarni verbrauchte sein Talent in end-

CAMILLE COROT, BEGEGNUNG IM WALDE. KREIDELITHOGRAPHIE

losen Wiederholungen. Daumier seufzte unter der Fron der Tagesarbeit, der nur ein Genie von seinem Ausmaß und seiner Erfindungskraft gewachsen war, ohne ihr zu erliegen. Aber die Maler entfremdeten sich bald wieder der Technik, die man um die Mitte des Jahrhunderts verächtlich der neu erfundenen Photographie zur Seite stellte. Photographen und Lithographen arbeiteten einander in die Hände. Die Portraitlithographen benutzten für ihr einträgliches Geschäft unbedenklich photographische Aufnahmen, wie sie zuvor gezeichnete Vorlagen vervielfältigt hatten. Und die photographischen Reproduktionsverfahren übernahmen allmählich die Aufgaben der Lithographie. Seit man die lichtempfindliche Platte kannte, hatte der Solnhofener Stein seinen Zauber eingebüßt, da ein noch bequemeres Mittel mechanischer Wiedergabe gefunden war.

In den Bänden des Charivari kann man von den vierziger zu den fünfziger Jahren den Verfall der Technik beobachten, und im Ausgang der sechziger Jahre verdrängte die billigere Gillotage den immerhin vergleichsweise noch teuren Steindruck. Aber zugleich mit dem Ende begann der Wiederaufstieg der Lithographie. Da ihr die industrielle Bedeutung genommen war, erinnerte man sich ihrer künstlerischen Möglichkeiten. Jetzt erst wurde sie zur Rivalin der Radierung, die zur gleichen Zeit in den Händen der Maler neue Bedeutung gewann. Der alte Corot zeichnete seine Landschaftsvisionen auf den Stein. Manet schuf ein paar unvergleichliche Blätter. Es waren die Vorläufer einer neuen Blütezeit der Lithographie, die um das Jahr 1890 einsetzte.

Die Lithographie, die früher gleichsam als künstlerische Gebrauchsware angesehen wurde, trat mit dem Anspruch auf, von Graphiksammlern als Luxusdruck gewertet zu werden. Carrière, Redon, Fantin-Latour, Toulouse-Lautrec signierten die Abzüge ihrer Steine, die in von vornherein beschränkter, zuweilen nur ganz kleiner Auflage erschienen. Was früher als ein Vorzug galt, die Möglichkeit zahlreicher gleichwertiger Drucke, wurde nun als ein Mangel empfunden, den man künstlich abzustellen trachtete. Ihre ursprüngliche Funktion hatte die Lithographie seit der Erfindung der photomechanischen Reproduktionsverfahren eingebüßt. Nun erst trat sie bewußt in Wettbewerb mit den anderen graphischen Ausdrucksmitteln.

MAX LIEBERMANN, DER ALTE TOBIAS. KREIDELITHOGRAPHIE

Während in Deutschland, wo Menzel um die Jahrhundertmitte mit Pinsel und Schabeisen reichste Bildwirkungen auf dem Stein erzielt hatte, die Lithographie vierzig Jahre später wieder in der

AUGUSTE RENOIR, MÄDCHENKÖPFCHEN. TUSCHLITHOGRAPHIE

primitiven Form der polyautographischen Federzeichnung einsetzte, wurde zur gleichen Zeit in Paris eine äußerst subtile und höchst raffinierte Behandlung des Steines ausgebildet. Carrière nutzte wolkige Tuschflächen, Fantin-Latour die tiefe, körnige Kreide, Toulouse-Lautrec den hauchartig zarten Strich und den Ton leicht gespritzter Flächen, die er schwarz oder mit mehreren Steinen farbig druckte. Edvard Munch nahm an der neuen Blüte der Technik in Paris teil und vertraute dem Meisterdrucker Clot einige seiner schönsten Zeichnungen an. Der „Pan" stellte die Verbindung mit Berlin her und regte deutsche Künstler zu eigenen Versuchen in der Lithographie an.

MAX SLEVOGT, ILLUSTRATION AUS DEN „INSELN WAK-WAK". KREIDELITHOGRAPHIE

Aber es scheint, daß in Deutschland den Zeichnern die Liebe zum Material und den Druckern die Tradition und die Kenntnis der letzten Feinheiten fehlte. Es wurde viel auf Umdruckpapier gezeichnet. Liebermanns beste Lithographien sind doch nur vervielfältigte Kreidezeichnungen. Kokoschkas große Portraitköpfe sind im Lichtdruck ebensogut und zuweilen besser wiedergegeben worden als im lithographischen Umdruck, auf dem nur der Snobismus des Sammlers besteht.

Künstlich wird der Begriff des Originals gewahrt in einer Zeit, die alle Fälscherkünste der mechanischen Reproduktion zur Vollendung ausgebildet hat. Kupferplatte und Holzstock erfordern eine handwerkliche Zurichtung, und wenn sie durch Tiefdruck und Zinkhochätzung ersetzbar schienen, so bleibt doch der Widerstand des Materials, der Radierung und Holzschnitt dem besonderen Charakter verbürgt. Dagegen zeichnet die Kreide auf Stein und Umdruckpapier ohne jede Hemmung. Es entsteht nicht notwendig eine besondere, an ihrer Eigenart kenntliche Form der Handschrift. Nur durch den Herstellungsprozeß, nicht durch das sichtbare Endergebnis unterscheidet sich die Photolithographie von dem Originalsteindruck.

Der Sammler urteilt nach der Regel der Orthodoxie, die jede Dazwischenkunft des photographischen Apparates verwirft, die aber den Umdruck vom Papier gestattet, den schon Senefelder kannte, und den Whistler mit Vorliebe übte. Aber in der Tat birgt der Stein andere Möglichkeiten als das Papier, und wenn es eine Eigenart der Litographie gibt, so kann sie nur darin bestehen, daß spezifische Eigentümlichkeiten eben des Steines zu besonderem künstlerischem Ausdruck genutzt werden.

So hat in Deutschland Slevogt die Lithographie in allen ihren möglichen Abarten verstanden. Er hat mit der Feder in lockeren Strichen oder mit dem Pinsel in durchsichtigen Tuschtönen gezeichnet, und er hat der Kreide alle Nuancen vom lichtesten Grau bis zum tiefsten, sammetartig weichen Schwarz abgewonnen. Und zugleich haben die Künstler der „Brücken"-Gemeinschaft, Kirchner und Heckel, Pechstein und Otto Müller,

die in allem den handwerklichen Charakter der Kunst betonen, ihre Steine selbst zugerichtet und gedruckt und im Umgange mit dem Material Wirkungen erzielt, die nur der Stein herzugeben vermag.

Niemals schieden sich die drei Techniken der Radierung, des Holzschnittes und der Lithographie so klar und so weit voneinander wie unter den Händen dieser Künstler, die alle drei Verfahren ihrem Ausdruckswillen dienstbar machten, aber jedes Material seinem Charakter gemäß behandelten. Eine Federlithographie Menzels ist oft schwer von einem Holzschnitt zu unterscheiden, und selbst seine Radierung will letzten Endes das gleiche, die möglichst klare Übersetzung der Handschrift des Zeichners. Das graphische Verfahren ist Mittel zum Zweck. Es wäre falsch zu behaupten, den heutigen sei es Selbstzweck. Aber wo das Gefühl für die Technik wieder erwacht ist, da geht etwas von dem spezifischen Charakter des Materials in den künstlerischen Formausdruck ein. Auch die Lithographie erweist von neuem ihr Daseinsrecht durch Wirkungen, die kein anderes Mittel herzugeben vermag als der Stein, dessen geheimnisvolle Fähigkeiten Aloys Senefelder entdeckt hat.

LOVIS CORINTH, LANDSCHAFT AM WALCHENSEE. KREIDELITHOGRAPHIE

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

EDVARD MUNCH, GEIGENKONZERT. LITHOGRAPHIE

V

SAMMLER MODERNER GRAPHIK

VON

EMIL WALDMANN

Seit die Kupferstichkabinette unserer öffentlichen Museen selbständige Organisationen geworden sind und nach den Grundsätzen der Wissenschaft vom graphischen Schaffen geleitet werden, hat sich die Aufgabe und das Wesen des Graphiksammlers gewandelt. Der Sammler alten Stils stirbt aus; einer der letzten großen, Paul Davidsohn, hat, wie vorher Lannas und Aumüllers Erben, verkauft, letzten Endes wohl doch, weil er sein Ziel erreicht hatte und kein neues Ziel mehr sah. Er hatte ein reich bestelltes Kupferstichkabinett zusammengebracht, so vollständig und schön, wie man es sonst nur in Museen, und zwar in nicht sehr zahlreichen, findet.

Vollständigkeit — das war das Ideal der alten Sammler, mußte es sein, ehe die Museen da waren;

und nicht nur ihrer Sammeltätigkeit, auch ihrer Forschung und ihren immer wachsenden Kenntnissen verdanken die Museen das Beste. Die Albertina mit ihrem Schatz an Handzeichnungen ist Privatsammlung, und die Kabinette in Hamburg, für das der Amateur und Händler Harzen den Grundstock schuf, und in Bremen, für das in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Klugkist und Albers, und später die Segelken und H. H. Meier sorgten, ebenfalls. Heute wäre dieses Ideal für einen Privatmann schwer oder garnicht zu verwirklichen, ein Leben leidenschaftlichster Sammeltätigkeit würde nicht ausreichen, auch wenn man das Material noch zusammen bringen könnte und die Geldmittel noch so unerschöpflich wären. So spezialisiert sich der neue Sammler in noch viel ausgesprochenerem Sinne mit seinen Interessen, als es seine Vorgänger manchmal schon, notgedrungen, taten. Da es praktisch unmöglich sein dürfte, Dürer in durchgehends bester Druckschönheit komplett zu bekommen, beschränkt sich der neue Sammler etwa auf die Erwerbung von frühen Abzügen der Stiche; oder er nimmt von Rembrandt, wie es ein großer Sammler französischer Bilder des neunzehnten Jahrhunderts tat, nur die frühen Zustände seiner Landschaften; oder er sammelt Schongauer in tiefschwarzen Drucken, oder die Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts in silbrig grüngrauen. „Auswahl des Besten“ lautet immer gebieterischer das Losungswort. Es bedeutet aber keine Verarmung, weder in künstlerischer noch in wissenschaftlicher Beziehung. Wer sich spezialisiert, entdeckt neue Werte. Man kann sich vorstellen, daß ein fanatisch einseitiger Freund von Dürer-Holzschnitten schließlich sogar die Probedrucke zum Marienleben fortgibt, um ganz ungestört mit einer kleinen Anzahl von Blättern aus der Epoche von 1510 bis 1515 glücklich zu sein. Und wir alle hätten den Gewinn davon, auch wenn sein Konkurrent nichts als die Probedrucke zur Apokalypse gelten ließe. Etwas, woran einmal jemand eine aufrichtige Sammelleidenschaft gehängt hat, kann plötzlich dann in ungeahnter Weise ästhetisch fruchtbar werden, sei es auch nur mit Hilfe einer kleinen Leih-Ausstellung. Wenn

MAX PECHSTEIN, MÄNNERBILDNIS. KREIDELITHOGRAPHIE
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

ERICH HECKEL, DAMENBILDNIS. TUSCHLITHOGRAPHIE

Heseltine heute seine Rembrandt-Zeichnungen sammeln wollte, würde er wahrscheinlich nicht die berühmten Siebenundsiebzig bekommen, sondern vielleicht im ganzen nur soviele Nummern, wie er anno 1913 abstieß, nämlich dreiunddreißig. Aber dann wären auch wahrscheinlich alle eigenhändig. Die Kritik, die nicht mehr Kritik in diplomaticis ist, sondern immer ausschließlicher künstlerische Qualitätskritik wird, hat inzwischen, und nicht zuletzt durch Beschäftigung mit solchem Privatbesitz, hinzugelernt. Täglich sieht man, wie aussichtslos die Jagd nach dem Ideal der Vollständigkeit ist. Die großen Sammler, die eine Übersicht über die Graphik des neunzehnten Jahrhunderts geben wollten und alles an sich brachten, was nur irgendwie interessant war, bedauern heute ihre nach allen Seiten ausgeübte Gerechtigkeit. Daß sie Stauffer-Bern auf Zustände sammelten, macht ihnen noch nicht viel, aber Otto Greiner komplett zu haben, tut ihnen doch schon leid und in klaren Augenblicken wissen sie, daß manches, was einst modern war, Ballast geworden ist, Ballast, der Geld gekostet hat und statt dessen sie noch mehr von den guten Lautrecs hätten erwerben können. Oder nur Lautrecs auf Vollständigkeit, wie Heymel, dessen schöner Lautrec-Besitz heute im Kabinett zu Budapest liegt. Mag es auch im Einzelfall bedauerlich sein, daß die Sammelleidenschaft gelegentlich so blind macht, daß einer Menzels Gemälde der Potsdamer Bahn mit Pächter gegen die allerdings teils handschriftlich korrigierten Probedrucke zum Armeewerk tauschte: es ist doch gut, daß in dem Kabinett, für das dieser Menzelfreund sammelte, das ganze Menzel-Oeuvre beieinanderliegt. Denn Museen dienen ja auch der Wissenschaft und der Kenntnis, nicht immer nur dem Genuß. Dem Museum kommt doch jedes Privatsammeln zugute, der Besitzer mag wollen oder nicht. Wenn ein Amateur eine große Liebe hat oder einen aufgehenden Stern entdeckt oder einen schon leuchtenden Stern noch leuchtender wünscht, so setzt er sich eines Tages ja doch hin und verfaßt einen Oeuvre-Katalog, und je früher er es tut, umso besser. Ob man alles von Liebermanns früher Graphik wüßte ohne Schieflers genaues Sammeln und Registrieren, bleibt doch mindestens fraglich. Einer muß es tun. Hätte Schiefler dann nicht den damals noch sehr wenig geachteten Munch so geliebt und sich auch mit den Fragen von Munchs aus Einfachheit und Raffiniertheit gemischter Technik neugierig-gründlich beschäftigt, so wären sicher manche Blätter von Munch verloren gegangen und unrettbar verschollen. Manches, was heute Wert hat, warf man achtlos beiseite, zum Beispiel Lautrecs Tischkarten und Programme. Nur der Privatsammler hob sie auf. Museen gehen nicht ins Theater oder zum Diner. Besonders für die heute Modernsten bedeutet die Privatsammlung oft den einzigen Zufluchtsort. Daß Schiefler ehrfürchtig alles von Nolde aufbewahrte, was ihm vor Augen kam, wird eines Tages wichtig sein, und von Kirchners Graphik hätte man schon heute keine ausreichende Vorstellung mehr ohne Botho Graefs, des Archä-

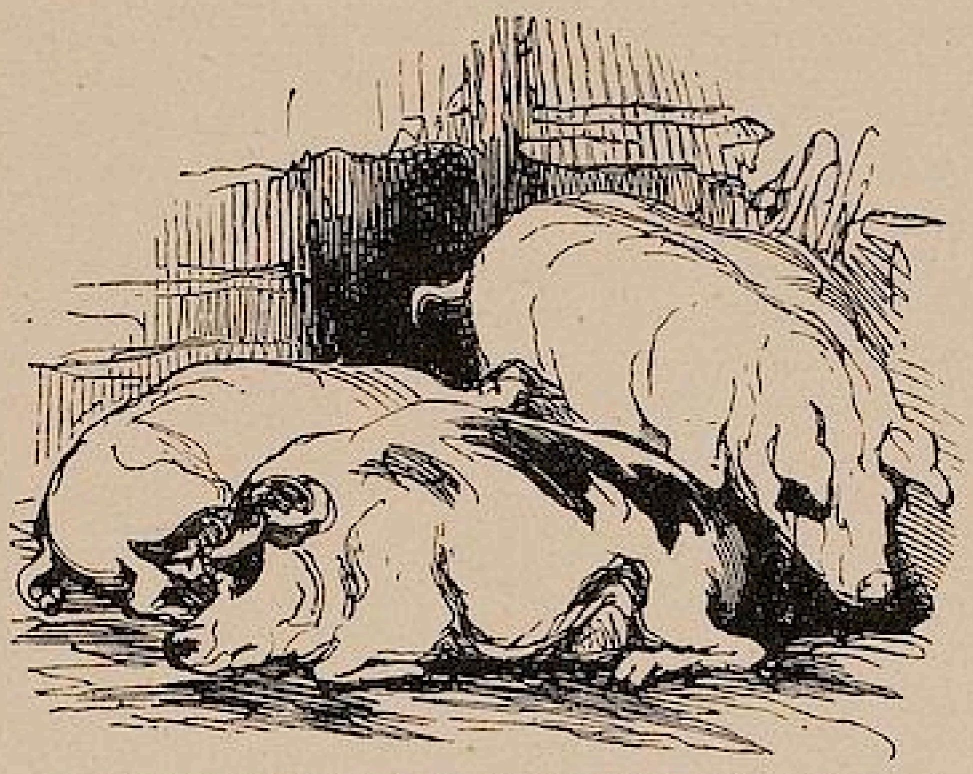
HANS PURRMANN, LANDSCHAFT. RADIERUNG

ologen, Begeisterung. Das ganze streckenweise sonst unbekannte graphische Oeuvre von Kirchner liegt heute, als Geschenk Graefs, im Kunstverein zu Jena und bildet einen Grundstock zu neuen Möglichkeiten. Die öffentlichen Sammlungen können sich nur selten darauf einlassen, einen noch werdenden Künstler komplett zu kaufen. Auf zwanzig Blätter von Kirchner werden acht von Pechstein verlangt. Sogar bei klassierten Meistern sind die Kabinette gebunden, soweit nicht, wie in Dresden und Leipzig mit Klinger, in Berlin mit Menzel und in Frankfurt mit Boehle Vollständigkeitsverpflichtungen vorliegen. Daumier hat rund viertausend Lithographien gemacht und rund tausend Holzschnitte. Sie alle zusammenzubringen wird jedem Kabinett schwer fallen, selbst wenn es einen ebenso großen Daumier-Enthusiasten hat, wie Max Liebermann einer ist, dessen Schrank mit Daumiermappen immer größer wird. Aber da der Künstler als Sammler hier einspringt, kann das Kabinett ein paar Seltenheiten auslassen; muß es vielleicht, denn Forain will ja auch gesammelt sein. Und Thoma. Und Slevogt.

Letzten Endes werden sich ja auch die Museen von dem Losungswort des Sammlers „Beschränkung auf wenige Meister“ und „Auswahl des Allerbesten“ mitreißen lassen. Wenn sie kein Geld mehr haben, um unbegrenzte Massen der teuren Passepartouts anzuschaffen, wird der Maßstab für Museumswürdigkeit immer kürzer werden. Nicht alles was da ist hat ein Recht zu existieren, auch wenn es in der Maschine numeriert wird. Noch kann man in einem Büchlein über moderne Graphik von „Meistern der französischen Zeichenkunst wie Degas, Lautrec und Cheret“ oder so ähnlich lesen. Es muß und wird aber bald der Zeitpunkt kommen, wo selbst der Verleger eines solchen Büchleins dem Autor anrät, Cheret zu streichen, weil es, wenn man Lautrec nennt, nur Entweder-Oder heißen darf. Die Privatsammler, von denen schon

heute keiner mehr auf die Idee kommt, Lautrec und Cheret zu kaufen, und, wenn sie Lautrec nicht haben können, Cheret nicht geschenkt nehmen, werden nie aufhören, dank ihrer größeren Freiheit und rücksichtsloseren Einseitigkeit in Qualitätsfragen die Schrittmacher der öffentlichen Wertmeinung zu sein. Sie bergen Schätze, sie huldigen ihren Leidenschaften, sie haben nicht einmal den geringsten Respekt vor dem, was sie nicht lieben — und so schrauben sie ihre und unsere Ansprüche an Qualität immer höher. Alle guten Privatsammler zusammengenommen und dann vermindert um ihre Doubletten, würden den idealen Leiter eines idealen graphischen Kabinetts ausmachen. Dieser Zustand indessen bleibt Utopie und so wird man, was an der Graphik Kammermusik ist, nach wie vor am intimsten beim Privatsammler geniessen können, mit jener stillen Hingabe und jener leidenschaftlichen Versenkung, mit der graphische Kunst betrachtet sein will.

RUDOLF GROSSMANN, STRASSENBILD. RADIERUNG



HONORÉ DAUMIER, ILLUSTRATION. HOLZSCHNITT

DAS BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

Ende März ist im Kupferstichkabinett eine Ausstellung „Die Lithographie" eröffnet worden, nachdem zwei Veranstaltungen ähnlicher Art dem Holzschnitt und der Radierung gewidmet waren. Die Ausstellung ist vorbildlich gemacht. Sie gibt klare Überblicke der geschichtlichen Entwicklung der Lithographie, sie veranschaulicht an charakteristischen Beispielen die technischen Metamorphosen im Stilwandel der Jahrzehnte, und sie betont so glücklich das künstlerisch Bedeutende, daß Geschichte und Technik in die richtige Relation gebracht werden. Erfolge von Ausstellungen dieser Art sind, um der Verwickeltheit der graphischen Interessen willen, zu großen Teilen Taktfragen. Daß das Kupferstichkabinett es versteht, diese Taktfragen restlos zu lösen, zeigt sich auch wieder in dieser Lithographieausstellung. Daher kommt es, daß man die Art, wie die Pflege der alten Graphik mit der der modernen hier Hand in Hand geht, wie etwas Selbstverständliches hinnimmt, ohne zu bedenken, daß die seltensten Eigenschaften zusammenkommen mußten, um das schöne Resultat zu erzielen.

Max J. Friedländer hat der Ausstellung einen kleinen Führer geschrieben (verlegt bei Bruno Cassirer), der in knapper, fast zu knapper Fassung ein kleines Meisterwerk exakter Darstellung geworden ist und der reich ist an jenen Hinweisen, die eine Zeit, eine Technik, eine künstlerische Eigenart mit einem einzigen Eigenschaftswort lebendig veranschaulichen. An der Hand dieses Führers die Ausstellung zu durchwandeln ist ein Genuß, wie man ihn so rein selten erlebt. Man wird übrigens durch diese Ausstellung wieder daran erinnert, welche Schätze in den Schränken des Berliner Kabinetts ruhen, wie reich es an musterhaften Drucken alter und neuer Meister der Graphik ist. Dankbar sei auch darauf hingewiesen, daß die Abbildungen dieses Heftes mit wenigen Ausnahmen nach Blättern des Kabinetts angefertigt worden sind, daß im besonderen die reproduzierten Lithographien der oben erwähnten schönen Ausstellung entnommen sind.

K. Sch.

*

DIE THOMA-AUSSTELLUNG

„Es wäre zu wünschen gewesen, daß die Berliner Akademie der Künste den achtzigsten Geburtstag Thomas benutzt hätte, um in ihren schönen Räumen am Pariser Platz eine Musterausstellung zu veranstalten, das heißt also eine Ausstellung mit dem Programm, den wesentlichen Thoma zu zeigen, jenen Thoma, der in der deutschen Kunst fortleben wird . . . ."

Diese Anregung ist im 18. Jahrgang, in dem Hans Thoma zu seinem achtzigsten Geburtstag gewidmeten Sonderheft gegeben und in der Folge noch wiederholt worden. Die Akademie der Künste hat nicht darauf geachtet; dafür hat Ludwig Justi sie aufgegriffen. Er hat das erste Stockwerk der Nationalgalerie frei gemacht, hat die für die Jahrhundertausstellung einst eingezogenen Wandbespannungen entfernt (warum nicht überstrichen?), so daß die alten Wandbekleidungen in ihrer streckenweis irritierenden Scheußlichkeit zum Vorschein kommen, hat aus Privatbesitz etwa zweihundert Bilder Thomas zusammengebracht, hat sie weitläufig aufgehängt und die Ausstellung dann feierlich eröffnet. Mit dieser Veranstaltung hat Justi sich einer größeren Aufgabe zugewandt, einer jener würdigen Aufgaben, die ich in meinem Buch „Berliner Museumskrieg" gefordert habe. Er hat getan, was zu tun in Berlin längst Pflicht gewesen wäre. Das ist zu rühmen; und zu rühmen ist auch die für diese Ausstellung aufgewandte Arbeit, das dafür gebrachte Opfer.

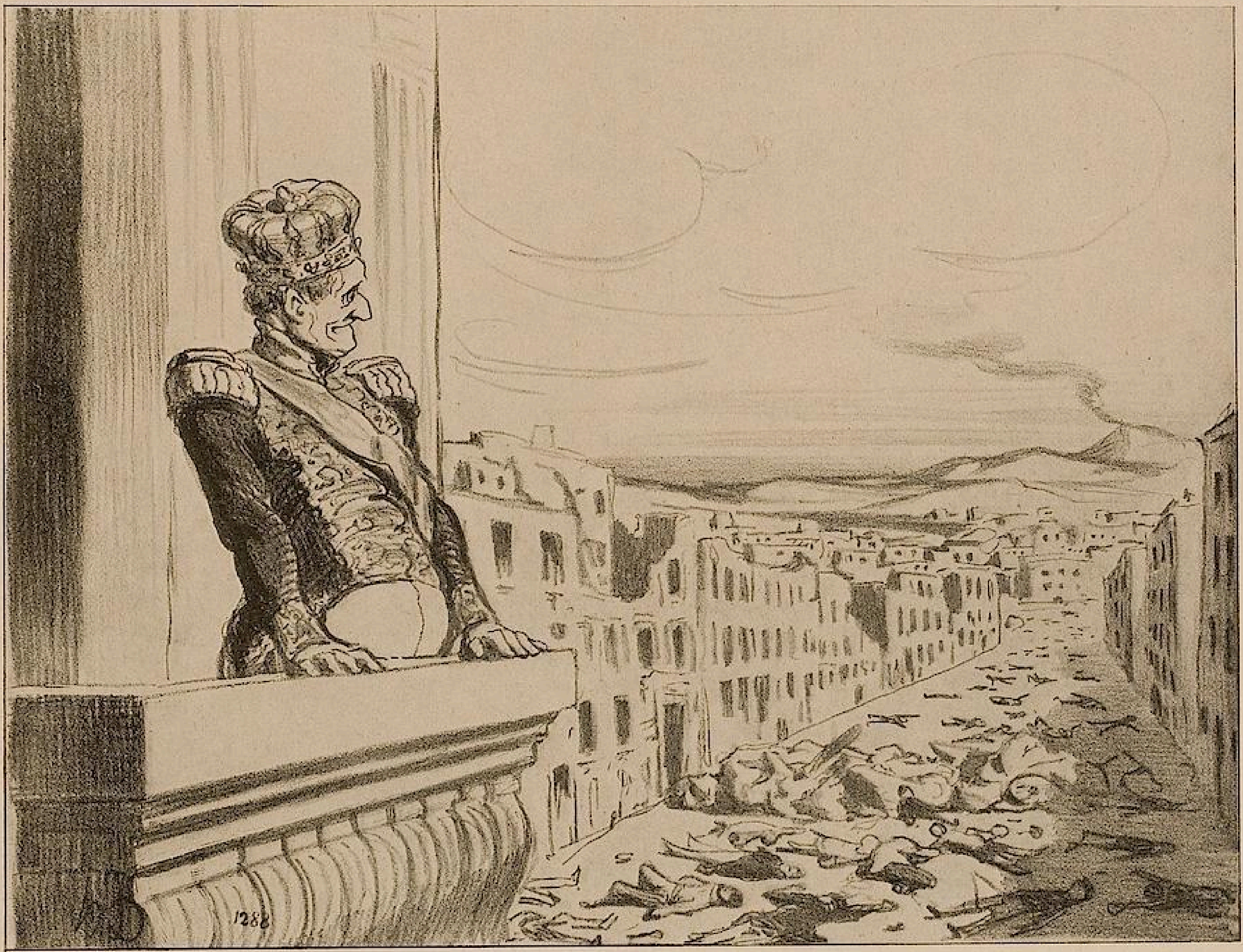
Leider entspricht die Ausführung nicht der Idee. Die Masse von zweihundert Bildern ist zu groß, wenn man Thoma gewissermaßen gegen sich selbst in Schutz nehmen will. Um so mehr als viele der besten Werke, wie die in der Mannheimer Kunsthalle oder in der Städtischen Galerie Frankfurts a. M., nicht zu fassen waren. Die Ausstellung hätte kleiner sein, das heißt, sie hätte kritischer gemacht werden müssen. Wie Symbole sind im ersten Corneliussaal die beiden Altarbilder der Peterskirche in Heidelberg aufgestellt worden, sechseinhalb Meter hoch und über drei Meter breit. Sie gehören zum Leersten, was jemals an religiöser Kunst geschaffen worden ist. Der Geist, der diese Allegorien einer wässerigen Staatsreligion geschaffen hat, ist in der Ausstellung nicht zurückgedrängt. Das wahre und bleibende Künstlertum Thomas kommt in kaum mehr als einem Dutzend Bildern — und in den Zeichnungen — zum Ausdruck.

Das fällt um so mehr auf, als Justi die Bilder regellos durcheinandergehängt hat, und als ihm gute Wände eigentlich nirgends geglückt sind. Eine gute Gelegenheit und eine gute Absicht; das Ergebnis ist aber wieder eine schlecht gemachte Ausstellung. Das ist schade, weil nun auf lange Zeit die Möglichkeit dahin ist, eine Elite-Ausstellung von Thomas Meisterbildern in Berlin zusammenzubringen.

Sie ist trotzdem ein Erfolg geworden. Rühmende Stimmen übersteigerten sich gegenseitig. Und das geschah nicht aus Rücksicht für den bald Fünfundachtzigjährigen — was ja auch in Wahrheit rücksichtslos gewesen wäre, da es viel ehrenvoller für den Künstler ist, ihn nach wie vor wie eine Begabung zu behandeln, die nicht altern kann — sondern aus tiefster Überzeugung. Man mußte wieder hören, Thoma sei der deutsche Maler schlechthin, er sei der Maler gemütvoller Beseelung, er sei der Maler ohne Programm und Absicht, er allein sei wahrhaft naiv usw. Deutlich spürt man eine Reaktion des Kunsturteils und schon wieder — oder noch immer — eine unendliche Verwirrung der Kunstbegriffe. Denn es ist in Wahrheit genau das Gegenteil richtig. Was spezifisch deutsch bei Thoma genannt wird, ist nur eng heimatskünstlerisch und provinziell, was beseelt genannt wird ist meist gedanklich, was gemütvoll heißt ist sentimentalisch, was für naiv gilt ist nicht ohne überredende Wirkungsabsicht. Das Kunsturteil sollte endlich aus Erfahrungen gelernt haben, daß das Idyllische in Thomas Kunst schon darum nicht wahrhaft naiv sein kann, weil es so naiv tut, daß die sogenannte Poesie seiner Bilder, die sich gern der empfindsamen Deutungsfigur als Schrittmacher für das Gefühl des Betrachters bedient, nicht naiv sein kann, weil sie dem Betrachter nicht die Freiheit des Empfindens läßt, daß der Maler opernhafter Szenen nicht naiv ist, weil er ja nicht vor dem Natürlichen steht, sondern vor einer Schaubühne, und daß auch das alten Deutschen oder Holländern allzu wörtlich Nachempfundene nicht naiv sein kann, weil es nicht unmittelbar ist. Die Beurteiler verwechseln echte mit unechter Naivität. Naiv sind in der Ausstellung bestenfalls jenes Dutzend Bilder. Darin wirkt Thoma aber wie ein selbständiger deutscher Genosse der Maler von Fontainebleau. Naiv ist Thoma oft in seinen Zeichnungen. Was man eben jetzt gut erkennen kann, wenn man den von W. F. Storck vortrefflich zusammengestellten Band „Zeichnungen von Hans Thoma" (Verlag Ernst Arnold, Dresden) zur Hand nimmt. Man wird finden, daß der Zeichner oft die ursprünglichen Zeichen, die Hieroglyphen eines wirklich unbefangenen Gefühls gefunden hat. Und man wird weiter sehen, wenn man den zweiten Thoma-Band desselben Verlags zur Hand nimmt, der die Graphik behandelt, welchen Umwandlungsprozessen Thoma seine Zeichnungen unterworfen hat, wenn er sie graphisch verwandte und wie in diesen Prozessen fast immer die Naivität entflohen ist, weil eine allegorisch denkende Tendenz die Führung übernahm. Eben diese Tendenz, die etwas jovial Lehrhaftes hat, wird als Naivität gerühmt. Es ist, als ob alle Erfahrungen umsonst seien. Thoma mehr Gemüt zusprechen als einem reinen Maler wie — nun sagen wir einmal Courbet, von dem er ja manches angenommen hat, heißt nichts andres, als wenn man sagt, Richard Wagner sei seelenvoller als Schubert. Wagner ist im Verhältnis zu Schubert aber eiskalt. Und Thoma ist im Verhältnis zu Courbet auch kalt. Oder doch indifferent im Entscheidenden. Um diese Kälte oder laue Wärme zu verbergen (es geschieht unbewußt), hat Wagner das deutsche Gemüt mit alter Sagenpoesie bedrängt, hat Thoma die erzählende und symbolisierende Idylle zur Hilfe gerufen. So ist es immer, wenn die naive Elementarkraft nicht ausreicht. Ein von starker Erotik erfüllter Mensch spricht nicht viel darüber, er lebt sie; wo immer aber das erotische Vermögen stockt, da wird es künstlich aufgestachelt durch Reden, Reize und Verführungen. Nicht anders ist es mit dem künstlerischen Vermögen. Der Apparat von Naivität, der von Thoma aufgeboten worden ist, muß als ein Zeugnis der Befangenheit betrachtet werden. Das öffentliche Urteil sieht aber vor allem den Apparat. Die alten und die neuen Meister lehren uns anschaulich genug, daß naiv — und darum auch ohne weiteres „seelenvoll" — nur der Künstler ist, der malt wie er, er allein sieht, dem das Sehen also Schicksal ist. Naiv in diesem Sinne waren Leibl, war Menzel, waren Manet und Cézanne. Nun hat Thoma freilich auch eine eigene Sehweise, nämlich als Zeichner; über diese Sehweise lagern sich aber immer fremde Sehformen. Darum ist er so ungemein ungleich. Es gibt Bilder von ihm, die sich neben den besten Arbeiten der Fontainebleauer halten und die man meisterhaft nennen muß, und andere, die man fast dilettantisch nennen darf. Er hat auch keine feste Palette, keine mit ihm verwachsene Technik. Das heißt: er hat keine ihm allein gehörende Tonalität. Für die Zeichnung gilt das weniger; wie er denn auch in seinen Bildern vor allem ein Zeichner ist, der der Farbe nur eine kolorierende Funktion zuweist. Alles in allem: er hätte ein Europäer sein können, seine Begabung hätte dazu gereicht, und ist doch nur etwas wie ein Genie des Provinziellen geworden.

Das alles ist längst bekannt. Um Thoma, sollte man meinen, brauchte nicht mehr gestritten zu werden. Gelegentlich dieser Ausstellung hat es sich aber gezeigt, daß das öffentliche Urteil nach wie vor keinen Maßstab kennt. Und so müssen denn wir wieder einmal die undankbare Rolle übernehmen und aussprechen, was erfahrene Kunstfreunde wissen, was die breitere Öffentlichkeit aber nicht gern hören mag.

Karl Scheffler.



HONORÉ DAUMIER, LE ROI DE NAPLES. KREIDELITHOGRAPHIE

AUS DER AUSSTELLUNG FRANZÖSISCHER LITHOGRAPHIEN UND RADIERUNGEN BEI E. ARNOLD, DRESDEN

BERLIN

Bald nach seiner Ausstellung im „Sturm" trat uns Archipenko wieder bei Fritz Gurlitt entgegen. Elegant, fast geschniegelt, als geistreicher Salon-Manierist, sich umherbewegend zwischen fast allzu gefällig und akademisch glatt modellierten Frauenakten und mehr oder weniger hübsch gezeichneten und skulptomalerisch erklügelten Picassiaden: Er verblüfft durch Proportionsverschiebungen. Die gefällige Nacktheit seiner Frauen besteht im wesentlichen nur aus Hüfte und Bein. Mit einem gewissen Gefühl für das Material, vor allem für Bronze, vereinfacht und veranschaulicht er Flächen in einer ornamentalen Weise. Hierin ein wenig an den Münchner Edwin Scharff, überhaupt an München erinnernd. Seine Anschauung ist ganz reliefartig. Das eigentlich Kubische gelingt nicht. Hierin ist er so konsequent, daß er Reliefs weiblicher Körper sowohl als Matrize — sozusagen — wie als Patrize modelliert. Alles ist ihm formales Spiel, das Spiel aber wird zur Rechnung. Was er macht sind plastische Aphorismen, die nichts unmittelbar mit Natur, manches aber mit anderer Kunst zu tun haben. Er sieht barocke Vorbilder durch ein nervös ehrgeiziges Temperament, Michelangelo sogar; ohne des Wortes dieses Meisters zu gedenken: „Meine Kunst ist berufen große Narren zu machen."

*

Ludwig Meidner, von dem einige Ölporträts, viele große Kreidezeichnungen und kleinere Bildnisradierungen bei Ferdinand Möller zu sehen waren, hat viel von seinem Eigenen aufgegeben, um sich an Kokoschka neu zu orientieren. Der erste Eindruck war der eines Saals voller falscher Kokoschka. Das „Falsche" hat man gleich mit weg; es besteht in einer gewissen treuherzigen Rauhbeinigkeit, in einer fast panoptikummäßig grellen Wirkungsabsicht. Unter den Kreidebildnissen sind trotzdem einige gute, sprechende Arbeiten, die auf ein nicht geringes Zeichnertalent weisen. Im Ganzen aber steht der Tumult, der sich in großen Formaten, in barocker Technik und heftigen Schwarz-weißkontrasten austobt, in keinem Verhältnis zur Naivität des Naturgefühls und zu dem, was wirklich in Meidner vorgeht. Was dramatisch erschlagen soll, enthüllt sich in der Regel als dekorative Routiniertheit. Das donaumeisterlich verhüllte Akademische würde deutlich zum Ausdruck kommen, wenn der Zeichner nicht auch einen Sinn für die Abnormitäten des Modells hätte. Ungewöhnlich ist die Geschicklichkeit, ist die technische Bravour, ist die verlegene Bosheit des Bildniszeichners. Das laute Pathos (mit Anspruch auf Mystik), das erregte Gezappel wird schließlich aber geradezu unanständig. Merkwürdig, daß Leute, die sich beständig in Aufregung hineinarbeiten, annehmen sie seien „faustisch"; und merkwürdig, daß es immer Betrachter gibt, die sich an dieser Erregung wie an einer Grippe anstecken und dann ebenso verzückt zu toben beginnen! Meidner ist zweifellos eine Begabung. Aber wenn, nach Menzel, das Talent die Eins ist, woran der Charakter dann die Nullen hängt, so ist festzustellen, daß Meidner seiner Eins kaum schon eine einzige Null angehängt hat. K. Sch.

*

CHEMNITZ

Die Firma Gerstenberger, die sich aus kleinen Anfängen zu einem vielgegliederten Betrieb entwickelt und auch eine ständige Kunstausstellung eingerichtet hat, veranstaltete zur Feier ihres fünfundsiebzigjährigen Bestehens eine Jubiläumsausstellung, die über die Grenzen der Stadt hinaus Beachtung verdient. Es war gelungen, aus den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts hundert Bilder, dreißig Plastiken und ebensoviele Zeichnungen aus deutschem Besitz so zusammenzubringen, daß die führenden Meister nicht nur dem Namen nach, sondern in manchem Falle auch mit charakteristischen und schönen Werken vertreten waren. Es waren, zum Beispiel, elf Bilder von Corinth zu sehen, zehn von Liebermann, sechs von Trübner, zwei von Leibl (der immer schwer zu haben ist), vier von Thoma und einzelne Bilder von Feuerbach, Marées, Slevogt, Stadler, A. v. Keller, v. Habermann, Buchholz, Eysen, und anderen Malern von Rang. Von Barlach waren vier Plastiken ausgestellt, ebensoviele von Hildebrand, fünf von Kolbe, zwei von Tuaillon, zwei von Gaul usw. Unter den Zeichnungen gab es gute Blätter von Feuerbach, Klinger, Liebermann, Menzel u. a. Die Ausstellung, die ein Jubiläum feiern sollte, beweist, daß die Firma sich einer Verpflichtung bewußt ist. Ein Hinweis hierauf ist um so mehr angebracht, als eine gut geleitete Kunsthandlung in einer Stadt wie Chemnitz wichtig sein kann und als es nicht leicht ist, sie in einer solchen Stadt, mit dem Blick auf die Qualität zu leiten.

*

AUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST IN STOCKHOLM

In Liljevalchs Konsthall, dem musterhaften Austellungshause Stockholms, fand von Mitte Februar bis Mitte März eine bedeutsame Ausstellung deutscher Kunst statt. Der Plan des Unternehmens ging dahin, eine kurze Übersicht der Entwicklung des deutschen Impressionismus zu geben, wie er sich von Menzel bis zu den expressionistischen Zeitgenossen entwickelt hat. Denn auch diese gehören in die innerlich begründete Abfolge hinein, die mit naturalistischen Formen beginnend zu einer völligen Abkehr von der Naturwahrheit geführt hat. Das nie zu vergessende und immer wieder verkannte Axiom ist dabei die Relativität der Bedeutung der Natur für das Kunsterzeugnis. Hierin berührt sich das Programm der Ausstellung mit der in engerem Rahmen veranstalteten Potsdamer Kunstschau des letzten Sommers. Selbstverständlich wird nochmals nur ein Teil der deutschen Kunst unserer jüngsten Geschichte hervorgehoben. Allein er durfte hervorgehoben werden weil es der wesentliche Teil ist, der den Geist seiner Zeit unzweideutig spiegelt. Allerdings blieben auf diese Weise einige Größen ganz weg oder wurden, wie Böcklin, Feuerbach und Marées, nur in einzelnen ausgewählten Stücken gezeigt, die den einheitlichen Charakter des Ganzen nicht verwirrten.

Die vortrefflich beleuchteten Räume des Kunsthauses von Stockholm waren reichlich gefüllt. Die Anordnung gab eine nach der Zeitfolge geordnete Übersicht. Durch die große Skulpturenhalle, in der außer Bronzen weithin

wirkende moderne Graphik ausgestellt war, betrat man den ersten Saal, in dem Menzel und Leibl den Ton angaben. In den weiteren Sälen folgten Trübner, Thoma, Albert Keller, Kalckreuth, Liebermann, Corinth und Slevogt. Die letzten Vier waren mit Sonderausstellungen vertreten, Corinth und Slevogt in einem der größesten Oberlichtsäle vereinigt. Hieran schlossen sich die Nachimpressionisten, z. B. Waldemar Rösler, Weisgerber, Paula Modersohn. Die letzten beiden Ausstellungsräume waren ihnen und den Expressionisten überlassen; unter diesen sah man Kirchner und Schmidt-Rottluff vortrefflich vertreten, Heckel nicht ganz so günstig. Nolde mußte leider fehlen, da es nicht gelungen war, eine Einigung über den von ihm gewünschten Platz zu erzielen. Neben den Gemälden war unter Berücksichtigung der besonderen deutschen Kunstbegabung den Zeichnungen und Drucken ein verhältnismäßig weiter Raum zur Verfügung gestellt. In drei Sälen waren Zeichnungen Menzels und Liebermanns, eine schöne Gruppe Hildebrandscher Zeichnungen, viele Drucke unserer führenden Graphiker und eine Auswahl von illustrierten Büchern ausgestellt. Die Plastik bildete notgedrungen die kleinste Abteilung. Vertreten waren Gaul, Hahn, Haller, Hoetger, Kolbe und Scharff.

Um das Zustandekommen der Ausstellung hatte man sich namentlich von Hamburg aus bemüht; die Kunsthalle hatte für alle Abteilungen Material zur Verfügung gestellt. Glücklicherweise war auch von anderen Museen, wie den Galerien in Bremen, Breslau, Dresden, Frankfurt, Hannover, und dem Märkischen Museum in Berlin wertvolles Material zur Verfügung gestellt, das im Verein mit dem Besitz deutscher Sammler eine sehr repräsentative Übersicht ermöglichte.

Den größten Erfolg und uneingeschränkte Bewunderung fand Leibl. Es darf indessen festgestellt werden, daß die ganze Veranstaltung eine sehr günstige Aufnahme gefunden hat. Den Deutschen mochte es mit Stolz erfüllen, wenn er vor dem schönen Ausstellungshause neben der schwedischen Fahne die deutsche wehen sah als Erinnerung an unvergängliche Werte unserer Kultur, die man in den letzten Jahren uns hat bestreiten wollen. Das Protektorat der Ausstellung hatte der Prinz Eugen übernommen, der für das Zustandekommen des Unternehmens und für die Anordnung der Ausstellung lebhaftes Interesse bekundete. Zu der Vorbesichtigung am 17. Februar erschien der König. Einige Tage nach der Eröffnung hielt der Unterzeichnete einen Vortrag im Hauptsaal der Ausstellung, an den sich eine abendliche Besichtigung schloß. Der überaus freundlichen Aufnahme des Unternehmens und insbesondere ihrem Protektor, dem Prinzen Eugen, sind die Veranstalter der Ausstellung und die beteiligten Künstler zu lebhaftem Danke verpflichtet. Pauli.

DRESDEN.

In der Galerie Ernst Arnold wird die Vorführung von deutschen Zeichnern des 19. Jahrhunderts abgelöst durch eine Ausstellung französischer Lithographien und Radierungen des 19. Jahrhunderts. Nur einige Hauptmeister, diese aber in vorzüglichen Proben, mit besonderer Betonung der Lithographien. Von Géricault bis Cézanne und Lautrec. Géricault war, angeregt durch Charlet, einer der ersten großen Franzosen, die Senefelders Erfindung künstlerisch gestalteten und mit Goyas bordelaiser Stierkämpfen wetteiferten. Manchmal, auf den in England geschaffenen Pferdeblättern etwas trocken, steigert er im „Mamelucken" das neue Mittel zu großartiger Wirkung. Delacroix' „Pferd im Wasser" und seine Raubtierblätter setzen die Linie fort, während seine Faust-Illustrationen, von Goethe als Illustrationen sehr geschätzt, rein graphisch nicht ganz auf der gleichen Höhe stehen. Der unerreichte Meister ist Daumier. Sein Schwarz-Weiß, in dieser Ausstellung in guten Auflagedrucken wie in einer Reihe kostbarer Probedrucke zu genießen, bietet einen Reichtum von Ausdrucksmöglichkeiten, der früher oft wegen der allerdings hinreißenden Stärke der rein künstlerischen Gestaltung, nicht immer genügend beachtet wurde und manchmal sogar mit barbarischer Handkolorierung zugedeckt ward. Die Entwicklung seines Stils, von der malerisch gestrichenen Fläche bis zur Auflösung in den rein graphischen, in den Nuancen erstaunlich differenzierten Strich, bietet ein Schauspiel von lebendigster Spannung. Gavarni, als Künstler viel kleiner, machte diesen Stil mit überraschender Grazie und sicherstem Geschmack salonfähig. Die hier liegende Gefahr ward durch Edouard Manet beschworen. Seine wenigen Lithographien, durchaus schöpferisch und technisch meisterhaft, haben nichts von Routine, alles von Natur und von Anschauung. Sein „Rennen in Longchamps" bleibt einer der großen Höhepunkte der französischen Lithographie und steht an schöpferischer Energie noch über Manets Radierungen, die man ja in guten alten Drucken sonst leider sehr selten zu sehen bekommt und die in den üblichen Maschinendrucken das Eigentliche der künstlerischen Konzeption verschweigen. In Daumier und Manets Lithographien war das Schwarz-Weiß so farbig geworden, daß eine weitere Steigerung unmöglich schien und die Erfindung der künstlerischen Farbenlithographie logisch kommen mußte. Manets „Polichinelle" ist noch um einen Ton mehr bunt als farbig und Renoirs schönste Blätter haben etwas vom Charakter des Aquarells behalten. Erst Cézanne gibt in seinen beiden Blättern der Badenden die reine Form. Aber es bleibt doch zu fragen, wo bei diesen Arbeiten der Anteil Cézannes aufhört und wo der Anteil des beinahe genialen Druckers Clot beginnt. Wahrscheinlich beginnt der Anteil Clots etwas früher als man meist annimmt. Wer imstande ist, eine Farbenlithographie mit derartigem Raffinement zu zeichnen und einzufärben, zu walzen und von den verschiedenen Platten übereinanderzudrucken, mit derartiger materialgerechter Meisterschaft — sollte der in seinem Leben nur zwei Mal dieses hart erworbene Können in Tätigkeit gesetzt haben und sonst haben brach liegen lassen? Schon bei Renoirs Farbenlithos denkt man manchmal daran, wie der stille Teilhaber Clot wohl dazu stehen möge.

Bei Toulouse-Lautrec ist man solch unbehaglicher Gedanken überhoben. Sein Drucker, Stern, mußte erst von ihm lernen auf die ganz neuen künstlerischen Absichten einzugehen. Diese seltsamen märchenhaften Farbenmischungen, manchmal von mehr als einem halben Dutzend Steinen nach einem eigenartigen Teilungsverfahren übereinander gedruckt, sind Lautrecs eigenstes Geheimnis. Lautrecs Blätter be-

deuten das Höchste und Originalste, was die Farbenlithographie überhaupt hervorgebracht hat. Nicht zufällig oder äußerlich technisch. Man beginnt allmählich einzusehen, daß dieser Mann, jahrelang für einen interessanten Spezialisten gehalten, einer der wenigen ganz großen Künstler seiner Zeit war. Er beginnt in der öffentlichen Schätzung langsam aber immer hartnäckiger Edgar Degas den Rang abzulaufen.

Die Ausstellung, deren Höhepunkte hier aufgezeigt wurden, ist bereichert durch einige Handzeichnungen der betreffenden Künstler, Dinge, die heute in Deutschland auch ziemlich selten geworden sind. E. W.

KARLSRUHE

Nachdem der neue Galeriedirektor Prof. W. F. Storck mit der großzügig durchgeführten Neuordnung der Gemäldegalerie Richtung, Weg und Ziel seines Wirkens hier umschrieben hatte: alten Kunstbesitz zu verlebendigen, scheinbar isolierte Erscheinungen in logische Zusammenhänge einzuordnen, überall die Fühlung mit dem Leben der Gegenwart und Zukunft zu suchen, hat er durch eine bald darauf einsetzende rege Ausstellungstätigkeit in der Kunsthalle weiter in diesem Sinne aufs Erfolgreichste gewirkt. Zuerst galt es, einmal das Lebenswerk des ersten Karlsruher Akademiedirektors J. W. Schirmers in einer reichen Auswahl der Öffentlichkeit zu zeigen, womit nicht nur eine Pflicht der Pietät erfüllt wurde, womit auch manches Urteil über diesen „Akademiker", (der doch mehr war) korrigiert wurde. Das zweite war eine Ausstellung badischer Keramik, die weit über die Grenzen Badens hinaus Bedeutung hatte, die vor allem die überragende Persönlichkeit Max Läugers zur verdienten Geltung brachte. Sehr erregend für den noch mit vielfachen Vorurteilen belasteten Geist des Karlsruher Bürgers war eine Ausstellung religiöser Kunst, hier wurde neben Kopien altdeutscher Glasgemälde und der anerkannten Kunst der Nazarener das Werk des jungen begabten Neuerers Willi Oeser gezeigt, für den Unbefangenen konnte nur ein Beweis dafür geliefert werden, daß auch heute wieder in großen Einzelnen die Kraft zu innerlichster, wenn auch undogmatischer religiöser Malerei aufgebracht werden kann. — Die einander folgenden Ausstellungen des extremen Naturalisten Poeckh und des bedeutenden Expressionisten Babberger zeugten davon, daß hier keinerlei Richtung bevorzugt wird, daß nur Qualität gilt. (Daß die Ausstellung des „revolutionären" Künstlers August Babberger hier in Karlsruhe einen Akt besonderer Initiative seitens des Ausstellungsleiters bedeutete, gehört in ein betrübliches Kapital für sich). Vor allem aber ist durch die seit Oktober mehrfach abgeänderte und vervollständigte Ausstellung deutscher Plastik des Mittelalters, die vorraussichtlich noch bis Ostern in der Kunsthalle zu sehen sein wird, dem Publikum eine ganz seltene Gelegenheit geboten, tiefere Fühlung mit der jetzt wieder zu neuer volkstümlicher Geltung gelangten Kunst des Mittelalters zu nehmen, durch ausgezeichnete methodische Anordnung gelangen die ausgestellten Werke (Gipsabgüsse der Freiburger Münsterplastik, Originalskulpturen des 14., 15. u. 16. Jahrhunderts vornehmlich aus der Oberrheingegend und zum Teil auf das natürliche Maß vergrößerte photographische Aufnahmen, unter denen die des Marburger kunsthistorischen Seminars hervorzuheben sind) zu wirksamer Anschaulichkeit. Im Laufe dieses Sommers wird ferner eine Ausstellung von Werken aus Karlsruher Privatbesitz zustande kommen, die dem Anscheine nach, ungeahnte Schätze ans Tageslicht fördern wird.

M. R.

PRAG

Im Lichthofe des Rudolfinums versammelte die deutsche Künstlergruppe „Die Pilger" ihre Mitglieder und geladene Gäste. Geistiger Führer ist August Brömse, eine grübelnde, ernste, spröde Natur, an Max Klinger erinnernd und neuerdings von Munch stark beeinflußt. Emanuel Hegenbarth, Walther Klemm, Alfred Kubin, Moriz Melzer, Emil Orlik, unterstützten durch Einsendungen ihre Landsleute, ohne aber dabei neue Seiten ihrer Kunst zu zeigen. Unter dem jungen Nachwuchs fallen Maxim Kopf und Julius Pfeiffer auf, obgleich sie in expressionistischen Konventionen befangen sind und dem Geschmäcklerischen sich nicht ganz entziehen. Ein eigenartiges Mißgeschick traf die Veranstaltung. Wegen Baufälligkeit des Glasdaches mußten die Räume gleich nach dem Eröffnungstage geschlossen werden. Es ist fast ein Symbol für das Unglück, das die deutsche Kunst in der tschecho-slowakischen Republik verfolgt. Jeder Ansatz zu einem Kunstleben wird zerstört. Und Abhilfe können nicht kleine Gesellschaften bringen, es kann nur eine großzügige, straffe Organisation tun, die von einem Zentrum aus das ganze Land bestreicht. E. Utitz.

CHRONIK

REINHOLD LEPSIUS †

Zum Tode von Reinhold Lepsius, der im Alter von vierundsechzig Jahren gestorben ist, schreibt uns Hans Purrmann:

Reinhold Lepsius hatte als Künstler großen Geschmack; seine Kunst machte er einer durchaus hochstehenden Gesellschaft dienstbar. Er liebte die Darstellung geistvoller und zugleich mondäner Gestalten.

Oft hat er Aufmerksamkeit erregt mit seinen ausgezeichneten Porträts; und doch werde ich das Gefühl nicht ganz los, als habe man den Künstler nicht voll erkannt und geschätzt und, wie so oft, eine Kraft etwas brach liegen lassen.

Das lag nicht daran, daß man durch die Neuigkeit einer Kunstanschauung abgeschreckt war, sondern daran, daß man dem Künstler nicht mit Geduld zusah, wenn

er mit der Form des Kunstwerkes zu ringen hatte. Man verzeiht in den Kreisen, wo er heimisch war, einem Künstler nicht leicht, wenn er allem imponierenden Virtuosentum fern bleibt.

Ich schreibe diese Worte im Angedenken und um eine Künstlerschaft zu würdigen, vor der ich Achtung, zu der ich Liebe hatte. Und ich spreche von ihr, mit dem Wunsche aufmerksam zu machen.

Die künstlerischen Vorstellungen und Empfindungen, die Lepsius hatte, liefen bei der Niederschrift viele Gefahr. Es ist, als hätte er ein Gefäß nicht finden können, das einen Inhalt fassen könnte, ohne den größten Teil davon zu verlieren. Es fehlte seinen Bildern eine kluge und notwendige Einteilung von Schwarz und Weiß; aus einer Vorstellung überfein gewählter Grau lag sein farbiger Intervall in der größten Annäherung und Nachbarschaft der Kontraste. Sein Weiß erreichte oft eine Verschwendung, die selbstmörderisch war, weil es sich nicht mehr unterordnen wollte.

Ich habe Sympathie für die Verzweiflung eines Künstlers, der sich rückhaltlos gehen läßt, der sein Bild zerschlachtet, gebrochen von allen Täuschungen des Auges und der Kunstmittel. Ich habe mit dem Verstorbenen oft und lange gesprochen; wenn man ihn reden hörte, mußte man in ihm den wahren Künstler fühlen.

Darf ich einen Ruf ergehen lassen, seine Bilder noch einmal aufmerksam zu betrachten? Ich rechne darauf, daß sie eindringlich die Verteidigung des Künstlers übernehmen werden. Hier ist ein Kampf, der sich liebenswürdig und unradikal abwickelt und auf den man merken sollte. Ich habe das Vertrauen zu den Bildern, daß sie Stich halten zugunsten eines Künstlers, der für Berlin viel bedeuten müßte, in Anbetracht seiner Aufrichtigkeit, Noblesse und Lebendigkeit.

ULRICH THIEME †

Am 25. März ist Ulrich Thieme im Alter von siebenundfünfzig Jahren gestorben. Sein Name wird unvergessen bleiben, da er verbunden ist mit einer der Hauptleistungen deutscher Kunstwissenschaft, mit dem „Allgemeinen Lexikon bildender Künstler", dem der Verstorbene die Arbeit seines Lebens gewidmet hat. Im Jahre 1896 hatte er — zusammen mit Felix Becker — die Aufgabe übernommen, und nach zehnjähriger Vorbereitung war der weitverzweigte technische Apparat so weit vollendet, daß der erste Band abgeschlossen werden konnte. Seit 1907 sind im ganzen 14 Bände des groß angelegten Werkes erschienen. Hätte nicht der Krieg die Arbeit durch Jahre fast zum Erliegen gebracht und die Fortführung lange Zeit in Frage gestellt, so hätte Thieme selbst das Werk wohl dem Abschluß nahe zu bringen vermocht. Aber bewundernswert bleibt die Leistung, die nur unendliche Geduld und zähe Arbeitskraft zu vollbringen vermochte. Krankheit lähmte während der letzten Jahre die Tätigkeit des Verstorbenen. Er mußte sich entschließen, die Leitung seines Unternehmens einem Nachfolger anzuvertrauen. Aber er schied in dem Bewußtsein, daß das Begonnene nicht dazu verurteilt sein sollte, Bruchstück zu bleiben. Er wußte, daß alle Fachgenossen auch fürderhin es als eine Ehrenpflicht betrachten werden, an der Vollendung seines Lexikons weiter tätig mitzuwirken.

G.

E. BARLACH, ILLUSTRATION AUS DEM „KOPF". HOLZSCHNITT

MIT ERLAUBNIS VON P. CASSIRER, BERLIN

INNIGE UND SINNIGE STILBLÜTEN

aus der Einführung, die Stadtbaurat Ludwig Hoffmann der Ausstellung „Aus Alt- und Neu-Berlin“ in der Berliner Akademie der Künste geschrieben hat.

„Seine (Taschners) früheren vortrefflichen Illustrationen deutscher Märchen zeigen einen liebenswürdig schalkhaften Zug, auch bei seinen Skulpturen konnte er ihn nicht immer verbergen. So muß am Märchenbrunnen bei den „sieben Raben“ der sorgsam zählende Beschauer den siebenten Raben sich erst suchen, und auch bei seinem „Schneewittchen“ sitzt der siebente Zwerg hinten unter Schneewittchens Stuhl und streckt von dort dem, der ihn entdeckt hat, die Zunge entgegen.“

Direktionsgebäude der städtischen Gaswerke an der Waisenbrücke: „Zur Zeit der Bauausführung arbeiteten die Gaswerke mit hohem Überschuß, dies sollte beim Bau zum Ausdruck gebracht werden. Der Charakter der Architektur ist deshalb stattlich . . . .“

„An der kurzen Eingangswand des Saales das Direktorhaus des Realgymnasiums an der Koppenstraße. Das Reale wird durch die derben, aus der Fläche verschieden weit hervortretenden Quadern ausgedrückt, während die feinen klassischen Architekturprofile und die oberen Skulpturen in ihrer römischen Art das Gymnasiale andeuten.“

„An der anderen kurzen Wand das Rektorwohnhaus der Gemeindeschule an der Hausburgstraße. Das Haus sollte gegenüber dem städtischen Schlachthof errichtet werden, wogegen die Schulleitung sich heftig wehrte. Die abwehrenden Spitzquadern der Fassadenflächen bringen das zum Ausdruck, die Skulpturen am Tor bieten aber doch den Kindern beim Eintritt zur Schule einen freundlichen Gruß.“

„Hier (in einem Säulenkapitäl für das Märkische Museum) hat Taschner die Tätigkeit des Prähistorikers angedeutet. Dachshunde spüren eine Dachsfamilie auf. Der vordere Dachshund hat den Dachsvater erreicht, davor flüchtet die Dachsmutter mit ihren kleinen Dachsen, deren einer den seinen Hunden folgenden Prähistoriker hinten anbeißt.“

„An der Längswand gegenüber den Skulpturen aus dem Märkischen Museum erblickt man inmitten ein Relief vom Hauptgebäude (des Altleuteheims in Buch) über der Haustür, das einen alten Mann darstellt, wie er zur Leier Lieder aus der rosigen Kinderzeit singt.“

ZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

Krieg einen
persische Fr
blätterte der
ine Tafel, d
. Und der
brussen!"

r":
darin (in der
chmecker im
Köpfchen
e der Frauen
e, die sich
nach oben
urücktretende

nes Heimats
Gottesdienst
er eine sagte:
er nit könne!"

d Humblot, M

er von Herber
nstalt, M.-Gladb
be, in der Kunst
. Delphin-Verlag
ist der Gotik
pzig.
mit Text von

itektur von P
.

ABE AM 1. JUNI
RUNO CASSIRER
IPZIG

MATTHIAS GRÜNEWALD, JOHANNES AUS DEM TAUBERBISCHOFSHEIMER ALTAR

BADISCHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

Kunst und Künstler

REISE IN SÜDDEUTSCHLAND

II

KARLSRUHE

VON

KARL SCHEFFLER

In der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe wird man ein wenig an das Germanische Museum erinnert. Es ist ein neuer Direktor berufen worden. W. F. Storck, der ehemalige Helfer Wicherts in Mannheim; und auch er hat begonnen das Museum von Grund auf umzugestalten. Auch hier weicht alte Wirrnis einer schönen Ordnung, und es können die Werke nun mit einem ganz andern Genuß angesehen werden. Überall in Deutschland reifen die Früchte langjähriger Museumsarbeit, die von Pionieren wie Bode, Tschudi, Lichtwark und anderen geleistet worden ist. Auch Storck gehört zu den guten Schülern dieser Führer, auch er vertritt die neue Berufsauffassung dieser Kunsthistoriker, deren Tat vor allem darin besteht, das Museum unmittelbar mit dem Leben in Berührung gebracht, es zu einem geliebten Besitz der Besten gemacht und die Kunstschätze ins rechte Licht gestellt zu haben. Die Zeit der Künstlerherrschaft im Museum scheint endgültig vorüber. Es ist nicht möglich, solange Männer die Leitung haben, die sich ihrer Verantwortung so stark bewußt sind, wie Pauli und Wichert, wie Waldmann, Zimmermann, Dörnhöffer, Storck oder Swarzenski, daß noch Dinge vorkommen, wie sie in der Karlsruher Kunsthalle unter der Leitung eines Malers vorgekommen sind: daß nämlich die Rückwand einer doppelseitig von Holbein bemalten Holztafel einfach abgehobelt wurde, damit bequemer Querleisten angebracht werden konnten. Stellt man sich vor, wie vor zwanzig Jahren noch die meisten deutschen Museen aussahen und wie sie heute geworden oder im Begriff zu werden sind, so kann man das sowohl theoretisch wie praktisch, wissenschaftlich wie organisatorisch Geleistete ermessen.

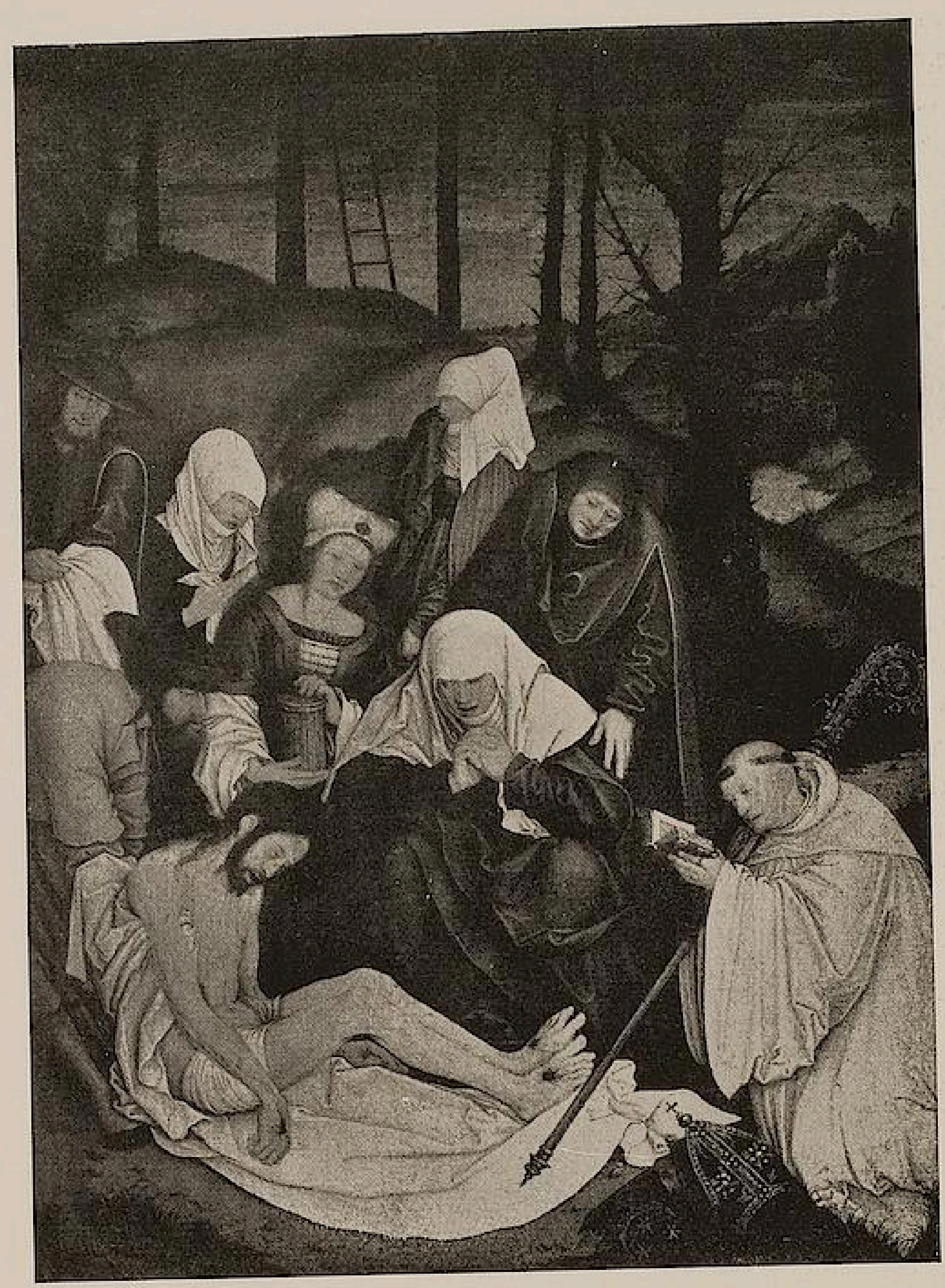
Die Badische Kunsthalle befindet sich in eigener Lage. Sie kann nicht wohl ein deutsches Kunstmuseum großen Stils werden, das heißt, sie ist nicht imstande, das Gebiet der alten Kunst weit auszudehnen, die gesamte deutsche Kunst des neun-

EINER DER SÄLE DER ALTDEUTSCHEN ABTEILUNG
BADISCHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

zehnten Jahrhunderts und daneben auch die der vorbildlichen französischen Meister zu veranschaulichen. Dieses letzte ist seit einem Jahrzehnt die Aufgabe der Mannheimer Kunsthalle geworden, denn es ist unmöglich zwei Museen moderner Kunst von dem Range der Mannheimer Kunsthalle in Baden und so nahe beieinander zu unterhalten. Was die alte Kunst betrifft, so muß Karlsruhe sich begnügen, die vorhandene kleine aber wertvolle Sammlung deutscher Bilder nach der Seite der oberrheinischen Meister auszubauen. Der modernen Kunst gegenüber aber ist die Badische Kunsthalle, wie es schon der Name sagt, mehr eine Vertreterin der badischen Künstler, als ein Zentrum der deutschen und französischen Kunst im Sinne einer nationalen Galerie. Es handelt sich um ein Provinzialmuseum erster Ordnung. Mannheim wird hier ergänzt durch die Sammlung alter Bilder und durch eine Betonung der eigentümlich badischen Kunst. Wo die Sammelaufgaben der modernen Abteilung liegen, das wird deutlich, wenn man auf den Plan hinweist, in der Karlsruher Kunsthalle eine Badische Jahrhundertausstellung zu machen. Dieses Programm kann naturgemäß nicht ganz rein durchgeführt werden, weil sich im Laufe der Zeit manches angesammelt hat, das nicht hereinpaßt, aber doch zu wichtig ist, als daß man es einer Disposition zuliebe entfernen dürfte. So enthält die Kunsthalle, zum Beispiel, eine Reihe von Meisterwerken der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts, im besonderen Bildnisse von Largillière und Rigaud, zwei vortreffliche Werke Bouchers, und vor allem fünf Meisterwerke von Chardin, und es gibt ferner einen Saal mit Bildern niederländischer Meister, der nicht eigentlich in das Sammelprogramm hineinpaßt, der deswegen aber, trotzdem Meisterwerke ersten Ranges darin fehlen, nicht mißachtet werden darf. Das Sammelprogramm, das Storck verkündet und dem man, wie die Dinge liegen, zustimmen muß, kann nur Geltung für die Zukunft, nicht auch für das bereits Vorhandene haben. Daß ihm zuliebe trotzdem manches getan werden

HANS SCHÜCHLINS WERKSTATT, TOD MARIÄ

BADISCHE KUNSTHALLE KARLSRUHE



BERNHARD STRIGEL, BEWEINUNG CHRISTI
BADISCHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

kann, hat der neue Direktor bewiesen, als er entbehrliche Bilder von Defregger und anderes verkaufte und für den reichen Erlös vieles erwarb, was seine Pläne fördern kann.

Sein Wunsch sich zu beschränken, in der Beschränkung aber das Wertvolle um so fester zusammenzufassen, würde ihm freilich noch besser gelingen, wenn nicht auch er mit Ressorteigensinn und infolgedessen mit einer Zersplitterung des vorhandenen Materials zu rechnen hätte. In den Sälen der alten deutschen Meister hat Storck denselben Versuch gemacht, womit Zimmermann in Nürnberg so viel Erfolg gehabt hat: er hat zwischen die Bilder einige zeitlich und künstlerisch dazugehörige Plastiken gestellt und damit gute Wirkungen erzielt. Konsequent kann diese Absicht aber nicht ausgeführt werden, weil die meisten altdeutschen Holzplastiken — es sind herrliche Arbeiten darunter! — drüben im Schloßmuseum untergebracht worden sind und weil dieses neu geschaffene Museum seinen Besitz festhält. Dieses Schloßmuseum ist, von wenigen Repräsentationsräumen abgesehen, an sich ein dürftiges Ausstellungsobjekt. Es ist darum durchaus verständlich, daß man die meisten Räume neu gestrichen, und für Ausstellungszwecke praktisch hergerichtet hat. Diskutierbarer ist es schon, daß man die „staatlichen Sammlungen, deren wichtigste Aufgabe darin bestanden hatte, künstlerisch und kulturell bedeutsame Zeugen der Landesgeschichte zu erwerben und zu bewahren, und die sich in den letzten Jahrzehnten infolge der Raumnot nicht weiter entwickeln konnten, hierher überführte", sie mit den Beständen des Kunstgewerbemuseums zu einem „Badischen Landesmuseum" verschmolz, und das Ganze in eine Schau- und in eine Lehrsammlung aufteilte. In gewissen Teilen dieses Schloßmuseums ist die Aufstellung mit großer Einsicht, mit Takt und Geschmack vorgenommen worden; doch kommt auch hier das Zwitterhafte in der Verbindung von Schloß und Museum, das Peinliche der Tatsache, daß man Kunstwerke in ungeeigneten Räumen untergebracht sieht, störend zum Bewußtsein. Einige Räume, zum Beispiel die, die Gegenstände der antiken Kunst- und Kulturgeschichte enthalten, machen einen vorzüglichen Eindruck; auch der Saal mit den schmiedeeisernen Arbeiten, oder der Rokokosaal mit den Gläsern hat seine Vorzüge. Um so unbefriedigender sind die Räume, in denen altdeutsche Öfen, Truhen usw. aufgestellt sind, und am schlimmsten sind die verhältnismäßig kleinen Zimmer, wo die altdeutsche Plastik untergebracht ist. Die Bildwerke stehen durchweg in zu engen Räumen, in schlech-

GEORG PENCZ, DER NÜRNBERGER MÜNZMEISTER JÖRG HERZ. 1545
BADISCHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

tem Licht und schädigen einander. Nichts läge näher als diese Plastiken, die zwischen den Bildern erst recht zur Wirkung kommen würden, der Kunsthalle zu überweisen. Dagegen aber sträubt sich ein Sinn, der zu sehr das Einzelne und zu wenig das Ganze sieht. Ich habe sogar die Meinung aussprechen hören, die alten Bilder müßten umgekehrt eigentlich aus der Kunsthalle entfernt und ins Schloßmuseum, das heißt ins Landesmuseum überführt werden, sie müßten also aus ihren geräumigen Sälen herausgenommen und in ehemaligen Logierzimmern aufgestellt werden. Dahin führt Ressortpartikularismus!

Daß in diesem Streit um das Material Storck sachlich im Recht ist, beweist dem Unbefangenen ein Gang durch beide Museen. Was er mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln erreicht hat, ist viel.

Im Treppenhaus ist das einzig Mögliche geschehen: Schwinds großes, ein wenig zur Buntheit geratenes Wandgemälde mit den Lunetten darüber ist isoliert worden; es beherrscht das Treppenhaus, nur zwei Kartons Schnorrs von Carolsfeld sind seitlich aufgestellt. In den Sälen der alten deutschen Meister reicht das Licht nicht ganz zu, weil die Oberlichter beim Bau zu klein geraten sind. Der Übelstand soll beseitigt werden, sobald genügend Geld für eine Vergrößerung vorhanden ist. Sonst kann man sich des Eindrucks dieser Säle durchaus freuen. Die Wände sind in

MADONNA MIT KIND. OBERRHEINISCH, UM 1480
NEUERWERBUNG. BADISCHE KUNSTHALLE, KARLSRUHE

Flächen die rechten Maße haben. Die Aufstellung der Werke endlich lobt ebensosehr den gebildeten Kunsthistoriker wie den praktischen Museumsarbeiter. Storck hat es verstanden, die Bilder in Gruppen so zusammenzufassen, daß sie einem leichter verständlich werden und besser im Gedächtnis bleiben. Manche Wirkung ist vorbildlich.

Im ersten Saal stehen die Bilder gut auf einem hellen Grau. Die Hauptwand gehört den beiden berühmten Bildern von Grünewald. Auf einer andern Wand sind Bilder von Baldung zu einer schönen Gruppe vereinigt. Eine dritte Gruppe wird gebildet von Werken Cranachs, Georg Penczs und aus der Schule des Meisters von Meßkirch; und gruppenhaft zusammengefaßt sind endlich auch die Arbeiten des jüngeren Holbein und Burgkmairs. Die Gruppen wirken gut aufeinander und erwecken eine frische und festliche Stimmung.

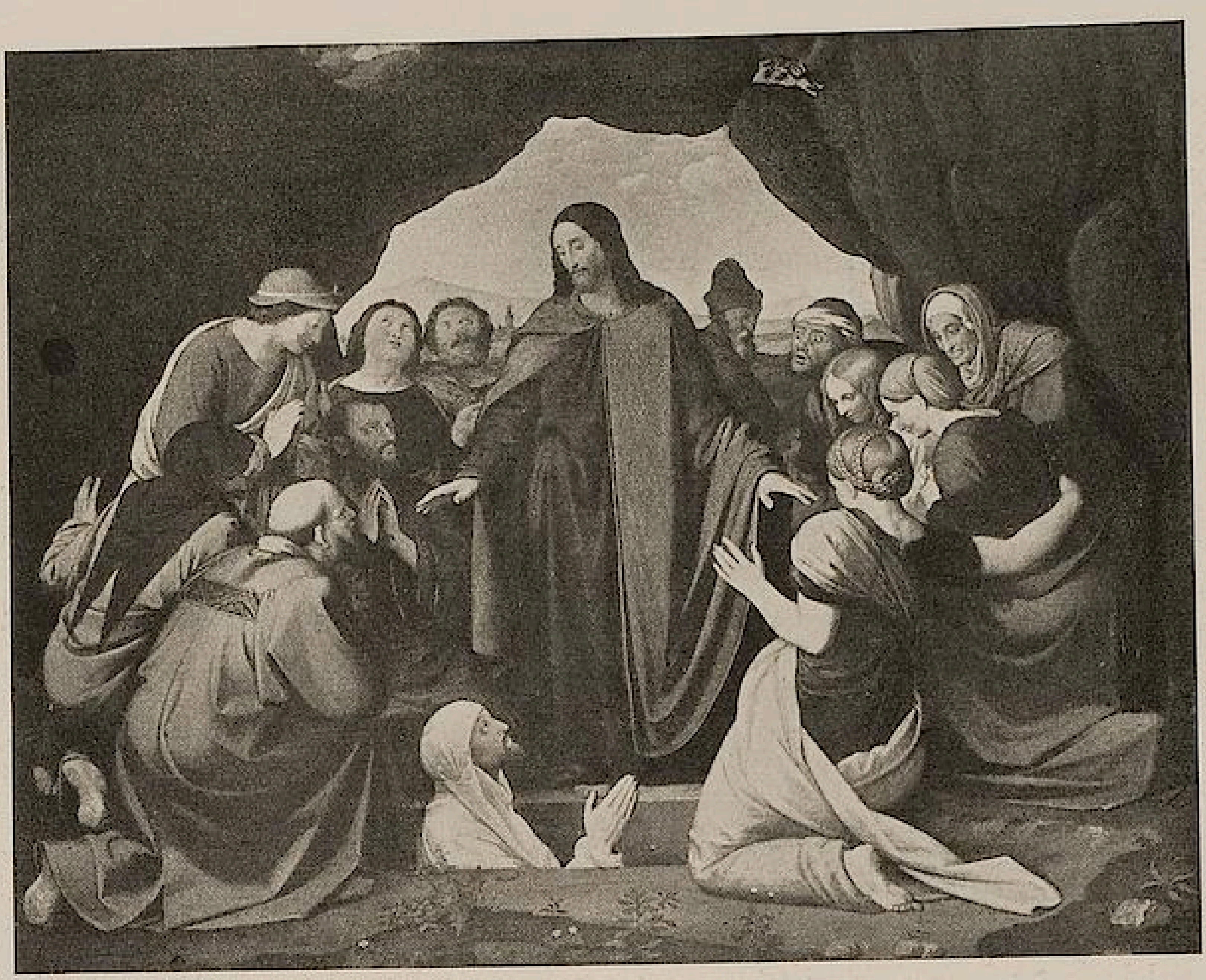
Der zweite Saal ist blaugrün getönt, Türen und Paneele sind schwarz. Die beiden Langwände werden von vier Skulpturen noch unvollkommen gegliedert. Dieser Saal weist, wieder in Komplexen zusammengefaßt, herrliche Werke von Strigel auf, von Zeitblom und seiner Schule, viele Bilder oberschwäbischer Meister und die beiden großen Darstellungen aus der Werkstatt Hans Schüchlins von der Geburt und dem Tod Mariä.

Im dritten Raum hängen auf einem dunklen Umbraton schöne Goldgrundbilder. Dieser Saal wirkt in der Farbe, in den Abmessungen und in der Gruppierung der Werke am wohltätigsten. Er hat etwas festliches und ist doch ruhig und sachlich. Man findet dort Arbeiten der Bodensee-Schule, Werke vom Meister des Hausbuchs und einen Flügelaltar aus Lichtental bei Baden-Baden; daneben sind noch einige Tafeln Hans Multschers und Arbeiten oberrheinischer Meister vorhanden. Bemerkenswert sind in diesem Raum die Bilder, die von störenden späteren Übermalungen

sorgfältig und geschmackvoll gewählten Tönen gestrichen worden; auch sind die Verhältnisse der dunkler gestrichenen Wand zur helleren Oberwand gut gegriffen, so daß die für die Bilder bestimmten befreit worden sind. Sie haben unendlich gewonnen, selbst dort, wo sie nun fragmentarisch erscheinen. Eine Reihe anderer Bilder harrt noch der Reinigung von dilettantischen Verbesserungsgelüsten.

JOHANNES. PFEILERFIGUR VOM FREIBURGER MÜNSTER (ABGUSS)

AUS DER AUSSTELLUNG „DEUTSCHE PLASTIK DES MITTELALTERS“ IN KARLSRUHE



FRIEDRICH OVERBECK, AUFERWECKUNG DES LAZARUS. 1822

BADISCHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

Die drei Säle bilden den Kern der Sammlung. Diesen Besitz auszubauen: darin besteht die Hauptaufgabe der Badischen Kunsthalle. Denn was sich weiterhin an modernen Kunstwerken anschließt, ist mehr oder weniger problematisch. In den Kabinetten, die die Bilder deutscher Maler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts enthalten, geht es in Wahrheit etwas langweilig zu. Dort wird die Kritik manches beseitigen müssen in dem Maße, wie gute Neuerwerbungen gemacht werden können. Bemerkenswert sind eigentlich nur einige biedermeierlich reizvolle Bilder von den beiden Kobell, Schwinds Ölfarbenillustration zu Goethes „Ritter Kurts Brautfahrt", und die fest gebaute, sehr malerisch gesehene Landschaft Kochs mit dem Regenbogen, wohl die beste Landschaft Kochs, die wir besitzen und überhaupt eines der schönsten Werke der heroischen deutschen Malerschule. In den Kabinetten der Nazarener ist sonst viel Überflüssiges. Reizend, in aller italienischer Nachempfindsamkeit, ist die „Erweckung des Lazarus" von Overbeck; ganz Komposition und Rechnung, aber anmutig und innig empfunden. Und ein halbes Interesse erwecken dann noch einige Heidelberger Maler.

Der Schirmer-Saal, in dem sich auch Werke anderer Vertreter der heroischen Landschaftsmalerei befinden, wirkt mit dem braunen Wandanstrich nicht so günstig, wie die meisten anderen Räume. Wieder stellt man fest, daß Schirmers — des Karlsruher Akademielehrers — fertig gemalte, großformatige Bilder, die Produkte des Ateliers, uns bei weitem nicht so viel bedeuten, wie seine vor der Natur gemalten Studien, oder wie die mehr studienhaft behandelten Bilder kleineren Formats.

Der Feuerbach-Saal, der der Karlsruher Kunsthalle nicht fehlen darf, ist nicht eben erfreulich. In Mannheim ist dieser sich über sein natürliches Maß reckende und doch so oft versagende Maler mit viel weniger Bildern weitaus besser vertreten. Auch in Berlin. Wie Karlsruhe zu seinen Lebzeiten wenig für den Künstler getan hat, so hat die Stadt auch später verkannt, wo recht eigentlich seine Kraft liegt. Nur das Nannabildnis und das Selbstbildnis gehen den Kunstfreund heute noch tiefer an. Einige Arbeiten von Canon und Steinle wollen fast mehr interessieren als die anspruchsvollen Werke Feuerbachs.

JEAN BAPTISTE SIMÉON CHARDIN, STILLEBEN MIT REBHUHN

BADISCHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

Ein Saal mit Werken Trübners ist noch im Entstehen.

Der beste Teil der modernen Sammlung hätten die Thomasäle werden können. Wie es scheint steht der neue Direktor aber ratlos vor dem Fall Thoma. Dieser Fall läßt sich nicht lösen, weil der Künstler in Baden, in Karlsruhe höchsten Ruhm genießt und das Kunstleben beherrscht. Unsere Leser wissen, wie wir über Thoma denken. Wenn wir in ihm nicht einen hervorragenden Künstler schätzten, hätten wir ihm nicht zu seinem achtzigsten Geburtstag ein Sonderheft gewidmet. Was wir von seinem Lebenswerk lieben und bewundern, kommt in Mannheim, in Frankfurt a. M. deutlich zur Anschauung; in Karlsruhe aber, es muß gesagt werden, wirkt der Künstler streckenweis katastrophal. Es sind in der Badischen Kunsthalle wie mit Fleiß die Bilder Thomas gesammelt worden, die am meisten fragwürdig sind. Sie sind, bevor Storck da war, unter dem eigenen Einfluß des Künstlers gesammelt worden. Unter diesen Umständen muß die Sammlung seiner Werke, so populär sie in Karlsruhe ist, für jeden ernsthaften Galerieleiter ein Kreuz sein. Es gibt in Karlsruhe mehrere Säle, die nur Bilder und Zeichnungen von Thoma enthalten; es sind darunter aber nicht ein halbes Dutzend, vor denen man den Meister spürt, der Thoma doch ist. Am besten wirkt noch der Raum mit den Zeichnungen. Hinzu kommt, daß die Bilder in einem neuen Anbau hängen, der museumstechnisch unmöglich ist. Die Bilder wirken in ihren dunkeln Rahmen auf den hellen Wänden schwarz. Ganz schlimm ist es in dem Raum, der wie ein Allerheiligstes behandelt ist und den Thoma selbst vollständig eingerichtet hat. Er hat dort die Wandbilder gemalt – aber auf Leinewand und ohne die Größen genau einzuhalten —, die Holzvertäfelungen gezeichnet, und Holzschnitzereien, Glasfenster und Fliesenmalereien selbst entworfen. Die Bilder stellen Legenden aus dem Leben Christi, zwölf Monatsbilder und sieben Planetensymbole dar; sie gehören zum Schwächsten, was Thoma gemacht hat. Der Gesamteindruck ist beinah komisch. Eine Gelegenheit, wie sie sich fast nie ergibt, ist aufs schwächlichste genutzt worden. Denn was für Thoma in der Karlsruher Kunsthalle getan worden ist, das ist nicht einmal in Berlin für Menzel getan worden. Thoma selbst hat dem Großherzog den Wunsch ausgesprochen, mit der Herstellung dieses Sonderraums beauftragt zu werden, und er durfte machen was er wollte.

Alfred Lichtwark hat in seinen Briefen an die Kommission der Hamburger Kunsthalle über diese Thomasäle geschrieben. Was er meinte ist kaum schon bekannt geworden und mag darum zur Unterstützung meiner Kritik zitiert werden:

Karlsruhe, den 20. Februar 1910.

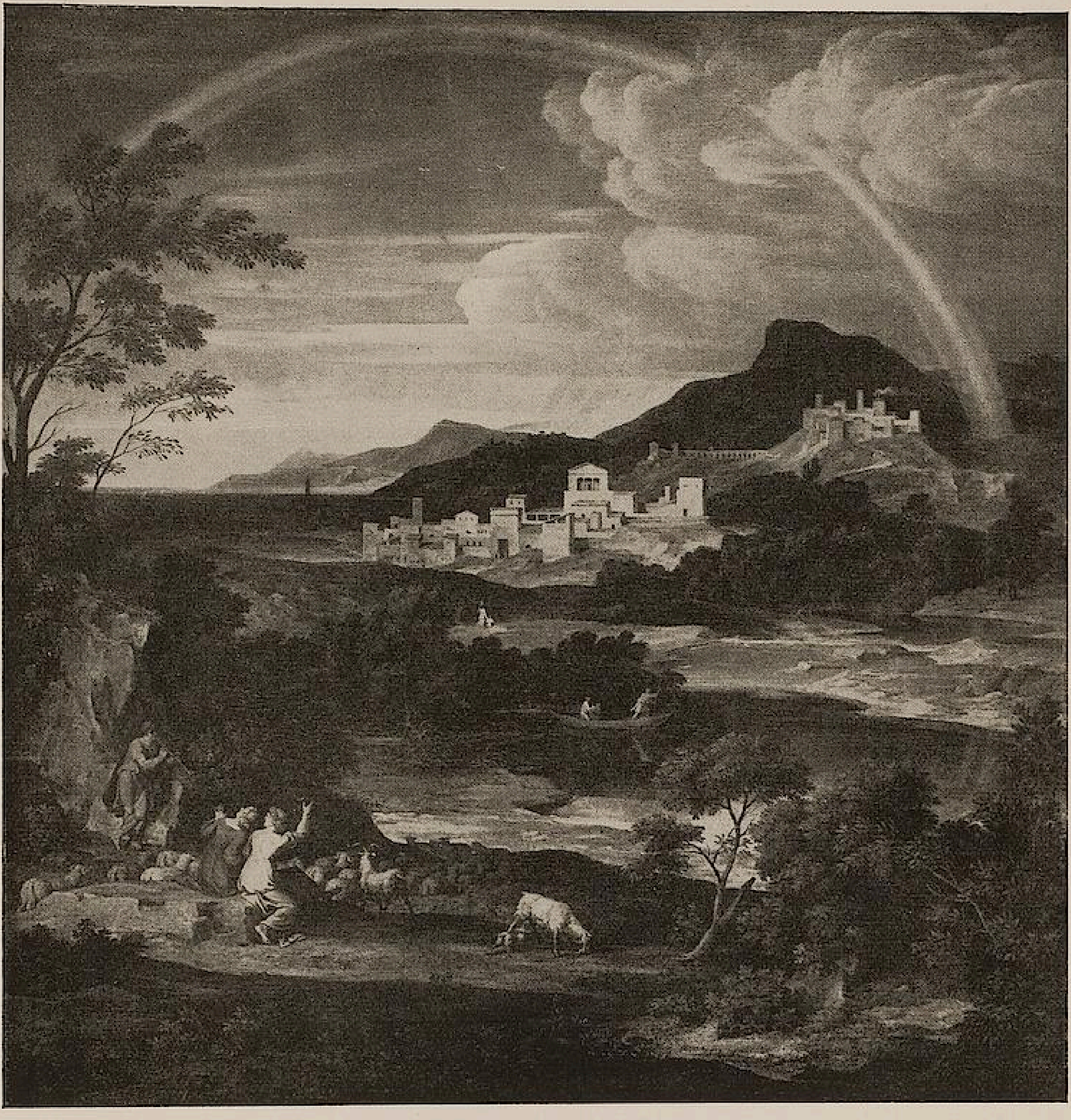
„Ehe ich Menschen aufsuchen konnte, bin ich in die Kunsthalle gegangen, die neuen Thomasäle zu sehen.

Ich hatte nichts erwartet; das habe ich bei modernen Museumsbauten und bei moderner Architektur soweit es sich nicht um Warenhäuser handelt, längst aufgegeben. Aber so schlimm, wie ich es fand, habe ich es doch nicht ahnen können. Drei gar nicht einmal sehr tiefe Säle mit großen schlechten Fenstern an den Schmalseiten einander gegenüber, sodaß das Licht sich auf den Wänden, wo die Bilder hängen, kreuzt. Hat noch niemand die Entdeckung gemacht, daß es auf solchen Wänden immer dunkel ist? So etwas zu bauen sollte nicht mehr erlaubt sein. Es ist wirklich die höchste Zeit, daß einmal von außen her den Architekten klar gemacht wird, daß das Studium der Baukunst mit der Beobachtung des Lichts anfängt.

Von dem mittleren Saal tritt man an einer Schmalwand zwischen zwei Fenstern eine schlechte miese kleine Treppe ohne Proportion zu den großen Räumen in einen dunkeln Vorraum und durch eine Tür in den Oberlichtraum mit Thomas Wandgemälden. Zehn Bilder aus dem Leben Christi, zwölf Monatsbilder, die sieben Planeten. Drei Wände für das Christliche, eine für das Heidnische. Dieser Saal hat ziemlich gutes Licht. Die Art, wie die Bilder in der Holzbekleidung der Wand sitzen, spottet jeder Vorstellung. Es ist einfach nicht davon zu reden.

Auch von Thomas Bildern möchte ich schweigen, weil ich sie nicht mitfühle. Ich weiß nicht, ob ich sagen darf, noch nicht. Nein, ich darf es nicht sagen, denn ich habe nicht das leiseste Gefühl, als ob ich je ein Verhältniss dazu bekäme.

Auch die drei Säle mit Staffeleibildern und Studien von Thoma geben keine Vorstellung von dem Thoma, den ich liebe. Ich habe mich gefragt, wie viele der Bilder sich neben unsern zehn oder elf halten würden? Es sind nicht fünf, wenn



JOSEF ANTON KOCH, LANDSCHAFT MIT REGENBOGEN
BADISCHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

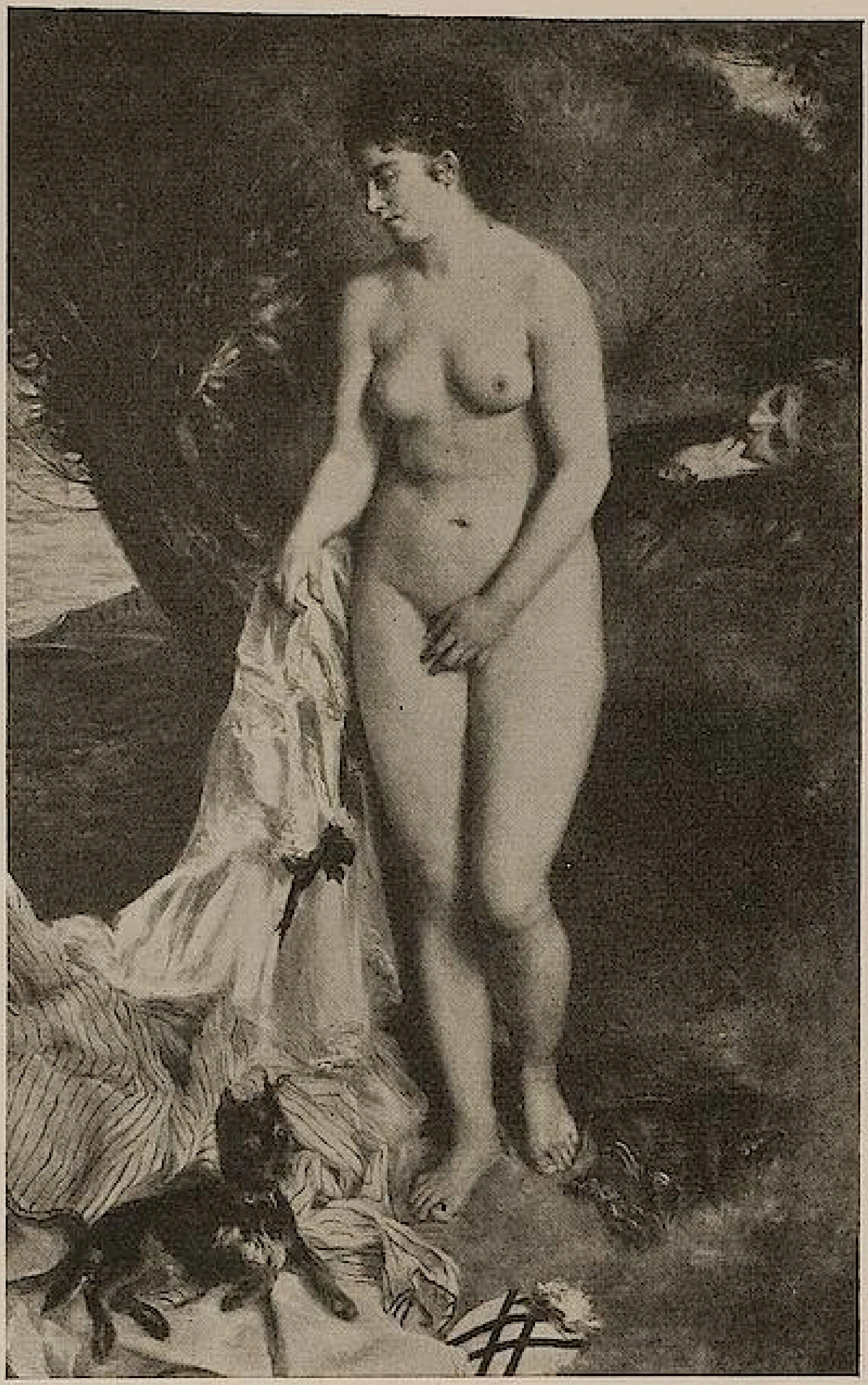
man sehr strenge ist. Doch soll die Sammlung eine Vorgabe haben wegen ihres schlechten Lichts. Unsere verdient sie freilich auch.

Zur Erholung bin ich durch die übrige Galerie gegangen. Es sind entzückende Dinge da. Aber zunächst müßte mehr als die Hälfte magaziniert werden. Dann müßten die Räume gutes Licht bekommen, und dann müßte die kleinere Hälfte der Galerie auf gut gewähltem Hintergrund gut gehängt werden. Man würde staunen."

Was Lichtwark vorschwebte, als er diese letzten Worte schrieb, hat Storck, soweit die gegebenen Verhältnisse es zulassen, in schöner Weise schon erfüllt, oder er ist im Begriff es zu erfüllen. Den Thomasälen gegenüber freilich versagt er; dort würde aber jeder versagen. Statt dessen bemüht er sich durch wechselnde Ausstellungen das Museum zu beleben und Ausblicke zu schaffen. Bei meiner Anwesenheit war eine Ausstellung altdeutscher Plastik zu sehen, die in ihrer Art bewunderungswürdig war. Ausgestellt waren Abgüsse solcher Statuen vom Freiburger Münster, die ihres hohen Standorts wegen kaum gesehen werden können und die die Münsterbauhütte, ge-

legentlich der Umrüstung der Kirche, hat anfertigen lassen. Sie gehören zu den schönsten altdeutschen Skulpturen und zu den ergreifendsten mittelalterlichen Bildwerken überhaupt. Daneben wurde eine große und schöne Sammlung von Photographien altdeutscher Skulpturen gezeigt. Zum Teil waren die Photographien bekannt aus der Ausstellung bei Paul Cassirer, die die Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst veranstaltet hatte, und die Th. Demmler an dieser Stelle besprochen hat (Jahrg. XIX Seite 157). Storck hat aber noch Wesentliches hinzugefügt, sowohl Photographien wie Originale, und hat so eine Sammlung zustande gebracht, von der ein gewaltiger Eindruck ausgeht. Vieles lernte man überhaupt zum ersten Mal kennen. Im einzelnen kann darüber bei diesem Anlaß nichts gesagt werden. Diese Gelegenheitsausstellung wird nur erwähnt, um zu zeigen, wie Storck seine Aufgaben anfaßt, wie er es versteht, auch außerhalb der ständigen Sammlung, die Kunsthalle zu einem lebendigen Mittelpunkt zu machen. Der neue Leiter hat neulich einmal geschrieben: „Jedes Museum soll ein Individuum sein von eigener Lebenshaltung und Prägung.“ Diesem Lehrsatz folgt er mit einem für die kurze Zeit seiner Arbeit bewunderungswürdigen Gelingen. Schon jetzt hat er es dahin gebracht, die ihm unterstellte Badische Kunsthalle so umzugestalten, daß sich die Augen aller deutschen Kunstfreunde dankbar auf ihn und sein Museum richten.

SOG. „VENUS VON FREIBURG“. DACHREITER VOM FREIBURGER MÜNSTER“
AUS DER AUSSTELLUNG „DEUTSCHE PLASTIK DES MITTELALTERS“ IN KARLSRUHE



AUGUSTE RENOIR, BADENDE

DIE IMPRESSIONISTISCHEN THEORIEN

VON

AMBROISE VOLLARD

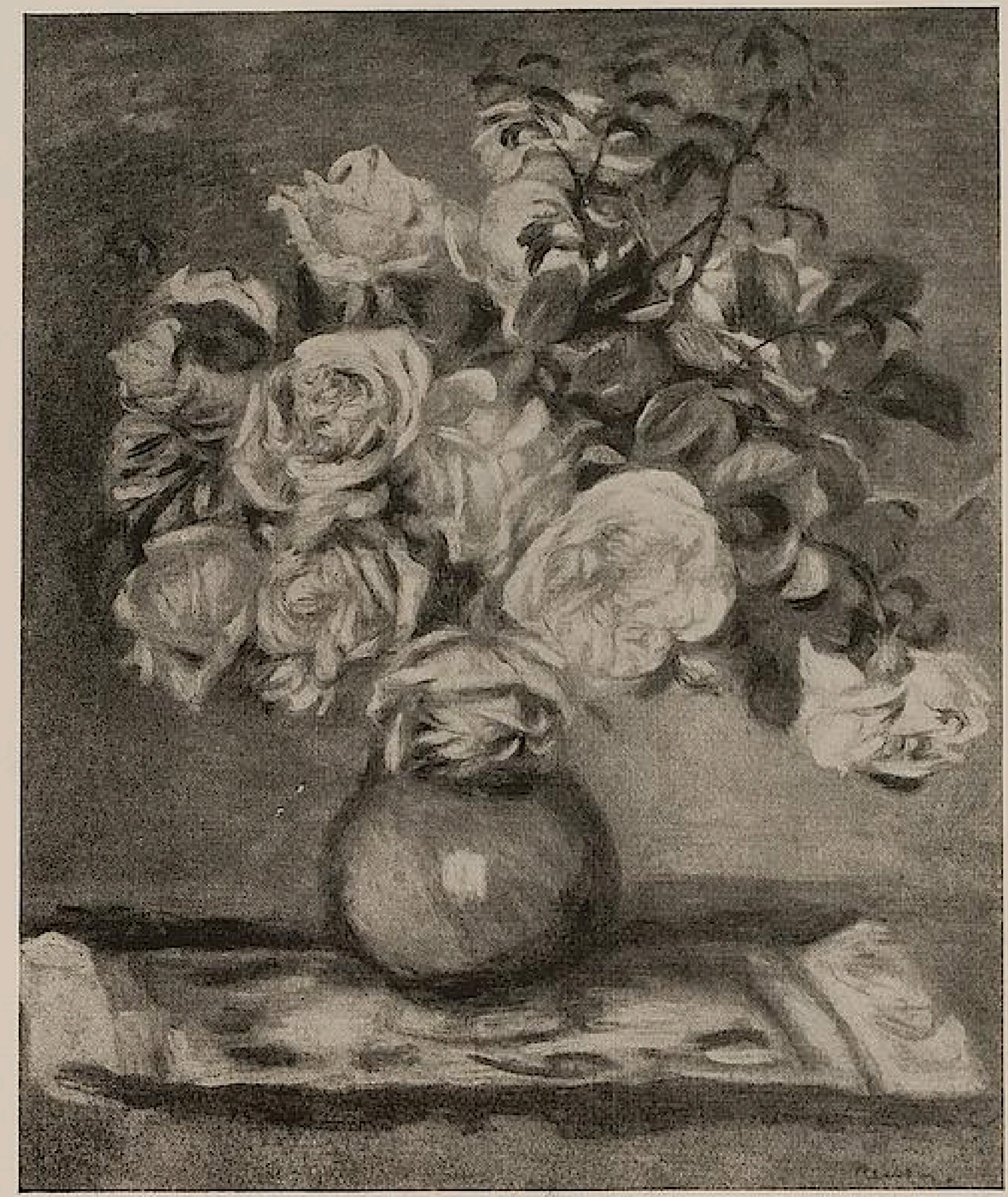
Ich wollte gern wissen, wie Renoir über die impressionistischen Theorien dachte. Aber, da er mich sicher auf eine direkte Frage hin zum Teufel geschickt hätte, kam ich auf den Gedanken, zu lesen, was die modernen Kunstkritiker darüber gesagt hatten und dann zu tun, als ob die treffendsten Äußerungen meine eigene Ansicht wären. Eines Tages also, als ich bei Renoir war, sagte ich: „Die modernen Maler haben Glück, daß sie all die Farben haben, die die Alten nicht einmal ahnten!"

Renoir: Die Alten sind im Gegenteil glücklich gewesen, da sie nur Ocker und braune Farben zu verwenden verstanden! Hübscher Fortschritt!

Ich: Sie können doch aber nicht leugnen, es bedeute einen Fortschritt, daß der Impressionismus die Anwendung der „flachen Töne, die die Durchsichtigkeit beeinträchtigen", aufgegeben hat.

Renoir: Woran haben Sie denn gesehen, daß

Anmerkung der Redaktion: Ein Teil aus Ambroise Vollards schönem Renoir-Buch, das in Paris bei Vollard erschienen ist.



AUGUSTE RENOIR, BLUMEN

Und Renoir las: „Als man einmal Tintoretto fragte, welches die schönste Farbe sei, sagte er: die schönste Farbe ist schwarz!"

Ich: „Was, Sie loben die schwarze Farbe? Sie, der Sie das Elfenbeinschwarz durch Preußisch-Blau ersetzt haben?"

Renoir: Wer hat Ihnen denn das wieder gesagt? Ich habe immer einen Abscheu vor Preußisch-Blau gehabt. Ich habe wohl mal versucht, eine Mischung von rot und blau anstelle von schwarz zu verwenden, aber dann war es Kobalt-Blau oder Ultramarin; zum Schluß aber kehrte ich dann wieder zum Elfenbein-Schwarz zurück."

Ich hatte wirklich kein Glück mit meinen Zitaten. Ich dachte mir aber, meine Autoren wären ja keine Maler und hätten also in bezug auf technische Fragen manches nicht wissen können; sie waren aber professionelle Kritiker, und als solche mußten sie in anderen Punkten kompetent sein, zum Beispiel in dem, was den gegenseitigen Einfluß der Künstler betrifft. Ich stellte also meine harmlose Zitatenfalle nach dieser Richtung. Unmerklich führte ich die Unterhaltung auf Monet, und im Ton der tiefsten Überzeugung fragte ich Renoir, ob Watteau in seiner „Einschiffung nach Cythere" nicht Monets Malweise vorausgefühlt hat, „mit ihrer Zerlegung der Töne in übereinanderliegende Farbenschichten, um für das Auge des Beschauers in einer gewissen Entfernung die richtige Färbung der gemalten Gegenstände wiederzugeben . . . ."

Renoir: Aber ich bitte Sie; nun ist's genug! Ich habe schon einmal so etwas ähnliches gehört . . . Haben Sie sich denn niemals die „Einschiffung nach Cythere" angesehen? Da kann man eine Lupe nehmen, wird aber nur gemischte Farben finden!

Ich: Also wäre es vor Monet nur Turner, in seiner „leuchtenden" Zeit, der die Farben des Prismas verwendet hätte?

Renoir: Turner? Den nennen Sie „leuchtend"? Diese Farben, die ganz so sind wie die, womit

die flachen Töne die Durchsichtigkeit beeinträchtigen? Das ist noch die Idee vom alten Tanguy, der hat geglaubt, daß man, um modern zu sein, „dick" malen muß.

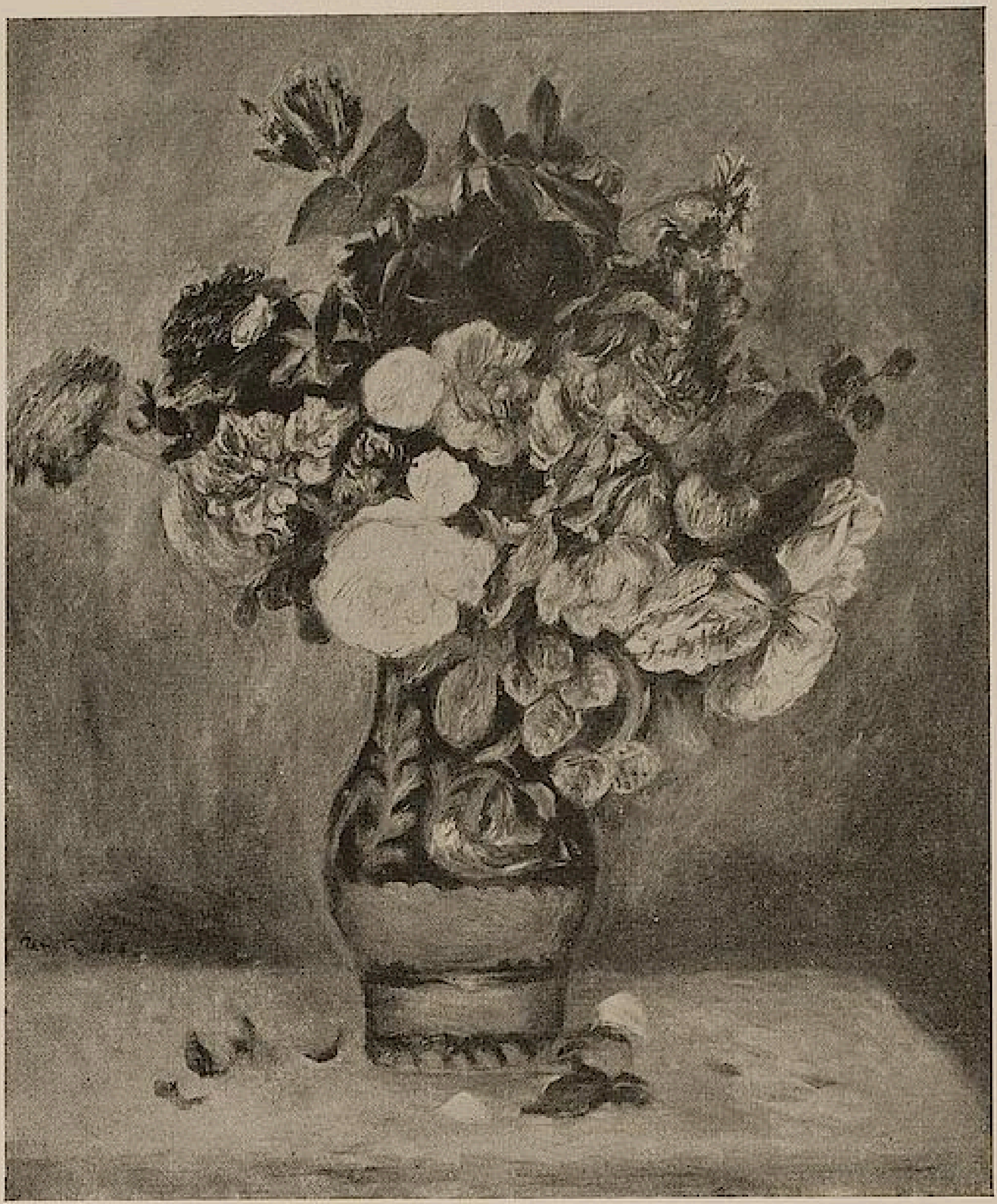
Zuerst wollte ich ihm antworten, daß ich dies in einem kritischen Werk allerletzter Tendenz gelesen hatte; dann hielt ich es aber für besser, dieses Thema fallen zu lassen. Ich fuhr in meiner ungefährlichen List fort:

„So wäre also die einzige Neuerung, die der Impressionismus in bezug auf die Technik gebracht hat, das Ausschalten von Schwarz, dieser Nicht-Farbe?"

Renoir fuhr auf:

„Das Schwarz eine Nicht-Farbe? Wo haben Sie denn das wieder her? Schwarz ist ja die Königin unter den Farben! Sehen Sie; nehmen Sie mal das Buch da, la Vie des Peintres, und suchen Sie Tintoretto . . . . Geben Sie es mir mal her!"

AUGUSTE RENOIR, DIE FRAU MIT DEM FÄCHER



AUGUSTE RENOIR, BLUMENSTRAUSS

dachte, dadurch mehr „valeurs“ zu finden. Eines Tages, im Louvre, sehe ich, wie Rubens mit einer einfachen Verreibung mehr erzielt hat, als ich mit all meinen Schichten. Ein anderes Mal entdecke ich, daß Rubens Silber mit schwarz malt. Natürlich haben mich diese beiden Tatsachen etwas gelehrt, aber kann man deshalb sagen, daß ich von Rubens beeinflußt war?“

Ich fing an, mich zu fragen, ob all die schönen Sachen, die mich so begeistert hatten, nicht nur „Literatur“ wären. Doch wagte ich eine letzte Probe:

„Auf jeden Fall jedoch, da, wo es sich beim Malen um „die zufällige Empfindung und den außerordentlichen Scharfblick des Instinkts“ handelt, sind doch die Impressionisten mehr als alle andern . . .“

Renoir (mich unterbrechend): „Zufall der Empfindung, Macht des Instinkts — also wie die Tiere! Sehen Sie einmal, das ist wie die, welche uns lobten, unseren Modellen ausdrucksvolle Stellungen gegeben zu haben. Diese guten Leute wußten eben nicht, daß Cézanne seine Kompositionen „Museumserinnerungen“ nannte. Ich, für meinen Teil, war immer bemüht, die Wesen so zu malen, wie ich schöne Früchte male, und sehen Sie doch bei dem größten der modernen Maler, Corot, ob dessen Frauen „Denkerinnen“ sind? Aber erzählen Sie doch einmal all diesen Leuten, daß es für den Maler das Wichtigste ist, zu wissen, welches die dauerhaftesten Farben sind, wie der Maurer wissen muß, welches der dauerhafteste Mörtel ist. Und diese ersten impressionistischen „Arbeiter“ schafften, ohne jemals an den Verkauf zu denken! Das ist das einzige, worin uns unsere Nachfolger nicht nachahmen.

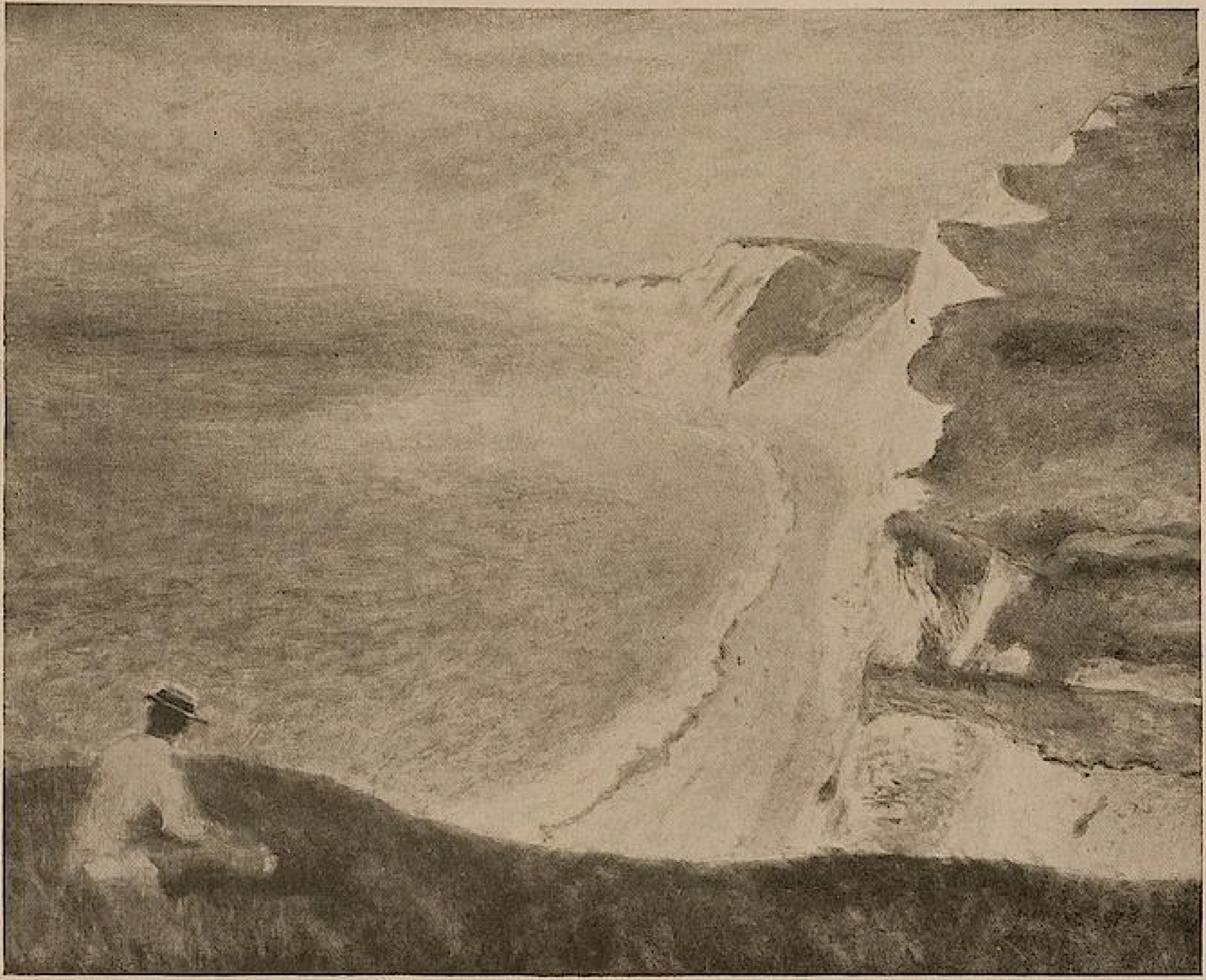
Auf dem Tisch sah ich ein noch nicht aufgeschnittenes kleines Buch: Les règles de l'impressionnisme, nach den hauptsächlichsten Kunstkritikern zusammengestellt.

Renoir: Immer die Wut, uns einen unantastbaren Kodex von Formen und Regeln aufzuerlegen.

die Bonbonfabrikanten ihre Nugats und Drops färben! . . . . Es wäre genau dasselbe herausgekommen, wenn der mit seiner Frühstücksschokolade gemalt hätte!

Ich (meine Reminiszenzen weiter auspackend): Aber waren denn nicht Monet und Pissarro Proselyten von Turner?

Renoir: Pissarro ist ein Mann, der alles mal versucht hat, sogar auch die Punktmanier, die er, wie alles andere, wieder aufgegeben hat. Und Monet? Wer hat mir denn erzählt, daß Monet nach einer Reise nach London gesagt habe: „Dieser Turner, von dem fange ich an, genug zu haben!“? Übrigens der einzige Einfluß, der auf Monet gewirkt hat, war der Jongkinds, von dem er ausgegangen ist. Überhaupt, was Einfluß in der Malerei betrifft, da werde ich Ihnen mal eine persönliche Erfahrung erzählen. Als ich anfing, legte ich grüne und gelbe Schichten übereinander und



AUGUSTE RENOIR, FALAISES
SAMMLUNG HUGO NATHAN, FRANKFURT A. M.

Denen zuliebe müßten wir alle dieselbe Palette haben, so etwas wie Sozialismus in der Kunst! Die Malerei in fünfundzwanzig Lehrstunden!

Ich hatte angefangen, in den „Regeln des Impressionismus" zu blättern und las nun laut: Manet starb, ehe er die leuchtende Macht der geteilten Farbe ganz ausnutzen konnte."

Renoir: Hat dieser Manet Glück, zur rechten Zeit gestorben zu sein!

Ich (fortfahrend): Die meisten von ihnen (die Impressionisten), ausnahmsweise begabte Künstler, hätten sicherlich ruhmvolle Werke hinterlassen, auch wenn sie den traditionellen Methoden gefolgt wären.

Renoir: (mich durch ein Zeichen zum Schweigen bringend): Gerade als ich mich vom Impressionismus befreit hatte und zu den Lehren, die uns die Museen geben, zurückgekehrt war. . . .

Ich: Die impressionistischen Theorien sind also in der Hauptsache Literatur, die die Malerei mit Beschlag belegt. Sie können jedoch nicht leugnen, daß gewisse Maler aus Chevreuls Arbeiten über das Sonnenspektrum manches gelernt haben. Die Neo-Impressionisten, die diese wissenschaftlichen Gedanken angewendet haben . . .

Renior: Die was?

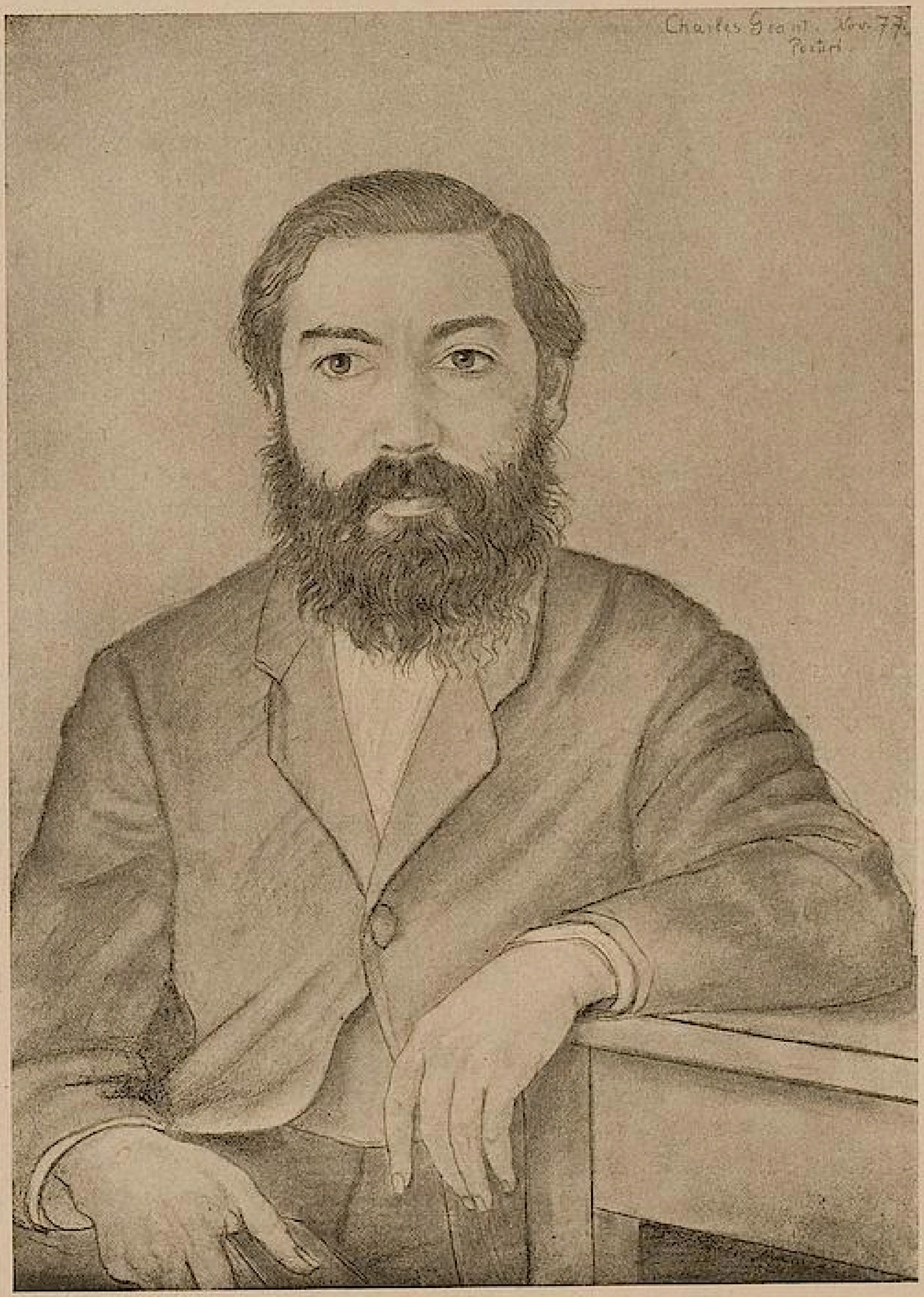
Ich: Sie wissen doch, diese Bilder, wo die reinen Farben, eine über die andere gesetzt . . .

Renoir: Ach ja, die Punktmalerei.

Mirbeau hat mich einmal zu so einer Ausstellung mitgenommen. Aber das Schönste war, daß man einem am Eingang ankündigte, wenn man verstehen wolle, was die Bilder darstellen, so müsse man sich in 2,50 m Entfernung halten! Denken sie sich mich dazu, der ich mir die Bilder so gern von allen Seiten ansehe, sie in die Hand nehme! Und dann, was viel schlimmer ist, wie das alles nachgedunkelt ist! Sie erinnern sich doch an das große Bild von Seurat „Modelle im Atelier", das wir zusammen gesehen haben, ganz aus Punkten bestehend, das „Allerneueste"! Diese jammervolle Farbe, die das angenommen hat! Und

der, der neben mir sagte: „Ganz gleich, was das geworden ist, wenn wir nur unsere Freude daran hatten, als es gemalt wurde!"

Sagen Sie doch mal, können Sie sich das „Abendmahl" des Veronese in Punktmalerei denken? Tatsache ist, daß in der Malerei, wie in den andern Künsten, kein Verfahren sich in eine Formel schließen läßt. Sehen Sie, ich habe ein für allemal das Öl für meine Farben dosieren wollen; das ging aber nicht. Jedes Mal muß ich es nach Gutdünken tun. Es scheint so, als ob man etwas weiß, wenn man von den „Wissenschaftlern" gelernt hat, daß der Kontrast zwischen gelb und blau die violetten Schatten hervorruft; aber wenn man das weiß, dann weiß man noch garnichts. Es gibt in der Malerei etwas anderes, das man nicht erklären kann und das das Wesentliche ist. Man tritt der Natur mit Theorien entgegen, aber die Natur wirft alles über den Haufen.



AD. v. HILDEBRAND, CHARLES GRANT

AD. v. HILDEBRAND, FRAU HILDEBRAND

BILDNISZEICHNUNGEN ADOLF VON HILDEBRANDS

VON

ERNST WEIL

Im Februar wurden in der Graphischen Sammlung in München Zeichnungen Adolf von Hildebrands gezeigt. Die großen Figurenthemen, obgleich hier zum ersten Male gezeigt, erschienen geläufig und hinter ihnen stieg die Erinnerung an die wesennahen Rötelblätter Marées' auf. Von ihnen und den Entwürfen sondert sich eine kleine Gruppe streng gezeichneter Bildnisse ab, die den großen Mann von einer neuen Seite zeigen. Ende der siebenziger Jahre entstanden sie. Im Spätherbst 1873 bezog Hildebrand für mehr als ein Jahrzehnt San Francesco di Paola, einen alten Klosterbau in Florenz. Nach den ersten dort mit Marées und Fiedler verlebten Jahren setzt für Hildebrand um die Mitte des Jahrzehnts nach seiner Heirat jene schöpferische Stille ein, die ihn zu dem führte, was er

AD. v. HILDEBRAND, FRAU BREWSTER

wurde. Der Drang, jeden Eindruck zu gestalten, war übermächtig. Jeder, Freund, Bekannter, wer das Haus betrat, wurde in Zeichnung festgehalten. Die hitzige Porträtsucht Dürers während der niederländischen Reise, Holbeins in England kommt uns aus diesen Zeichnungen nahe. Die gleiche Seheinstellung bei allen Dreien. Dicht vor dem Modell stehend, ist dem Kontur unerbittlich nachgegangen, und im nüchternen Abringen ist jene uns immer ins Tiefste treffende Gefühlsstärke eines Ausdruckes gewesen, die eine skizzenhafte Zeichnung nie erreicht. Mehr als alle anderen gezeigten Zeichnungen sind diese dem großen Werk Hildebrands verbunden; denn aus ihnen spricht dieselbe nüchterne Männlichkeit und Anschauungsgröße, um derenwillen wir Hildebrand verehren.

AD. v. HILDEBRAND, FRAUENBILDNIS

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Kandinsky, der es im bolschewistischen Rußland doch auf die Dauer nicht aushält, ist zur bürgerlichen Gesellschaft nach Deutschland zurückgekehrt. Er stellte neue Arbeiten bei Goldschmidt und Wallerstein aus. Was er zeigt sind nach wie vor mehr oder weniger geistreiche Tapetenmustermotive (ohne Rapport), aus Formen zusammengebaut, die von fern an Endells Ornamente erinnern. Er arbeitet mit einem psychologisch gemeinten Bezugssystem von spitzen oder runden, harten oder weichen, starren oder biegsamen, schwellenden, greifenden, züngelnden oder sich gegenseitig abschleifenden Formen, und mit einem korrespondierenden Farbensystem. Das Ganze sieht immer mehr oder weniger wie ein wissenschaftliches Präparat aus. Die Formkombinationen könnten geistreicher sein, die Farbe wirkt etwas dekorationsmalermäßig, der Gesamteindruck ist mehr graphisch als malerisch. Der Ausdruck „absolute Malerei" paßt in keiner Weise. Man verläßt die Ausstellung mit dem Eindruck, daß Kandinsky nicht eben viel Talent hat. Er hat eine Art von Contre-Talent.

*

Aquarelle von Kokoschka, bei Paul Cassirer ausgestellt, konnten das Urteil über diesen Künstler weder so noch so verändern. Sie haben feine und frische Reize, haben viel Charme, aber auch nicht mehr. Begabt aber unfleißig. In der Farbe palettenhaft. Kokoschka hört eben dort auf, wo es sich entscheidet, ob einer ein begabter Skizzist oder ein Meister ist. Sehr begabt! aber schließlich doch G'schnas.

Dem allzu früh gestorbenen Bildhauer Walter Schmarje war eine Gedächtnisausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums gerüstet worden. Leider war der Nachdruck auf die figürlichen Arbeiten gelegt, worin Schmarje über das Akademische nie hinausgekommen ist. Wäre der Nachdruck auf die ornamentalen Bauplastiken gelegt worden, worin Schmarje ein Kleinmeister war, so hätte die anspruchsvolle Ausstellung von Bauplastiken in der Akademie der Künste beschämt werden können.

*

Der Kunstsalon Alfred Heller hat am Kurfürstendamm 44 eine Erdgeschoßwohnung mit wenigen Mitteln zweckmäßig und ansprechend in einen Kunstsalon verwandelt. Ausgestellt waren neue Bilder, Aquarelle und Holzschnitte von Schmidt-Rottluff. Dieser begabte Mann fährt systematisch fort, seine Fähigkeiten zu malträtieren. Doch kann er mit all seiner Abstraktion und seinem dekorativen Trompeten nicht verhindern, daß in manchem Bilde gute, lebendige Stellen sind. Etwas Sprechendes ist, zum Beispiel, in der Darstellung des Mannes mit den Kühen, in dem schlafenden Mann, in zwei auf dem Wasser leicht schwimmenden Kähnen, und vor allem in den Blumenstilleben. Man muß sich jedoch zu sehr anstrengen diese guten Partien aufzufinden und von dem nur Rezeptmäßigen abzulösen. Daneben gibt es leere Stellen von einer Trostlosigkeit ohne gleichen. Sie sind um so peinlicher, als Schmidt-Rottluff den Pinsel immer tiefer in den Farbentopf tunkt. Er möchte den Dingen höchste Gewalt geben und läßt bestenfalls das Monumentale doch nur ahnen. Angesichts seiner Linien- und Farbenornamentalität fällt einem ein einst berühmter Name ein, der nicht eben schmeichelhaft für die große Geste dieser Malerei klingt: Eckmann. Aber vielleicht kennt die junge Generation diesen Namen garnicht mehr.

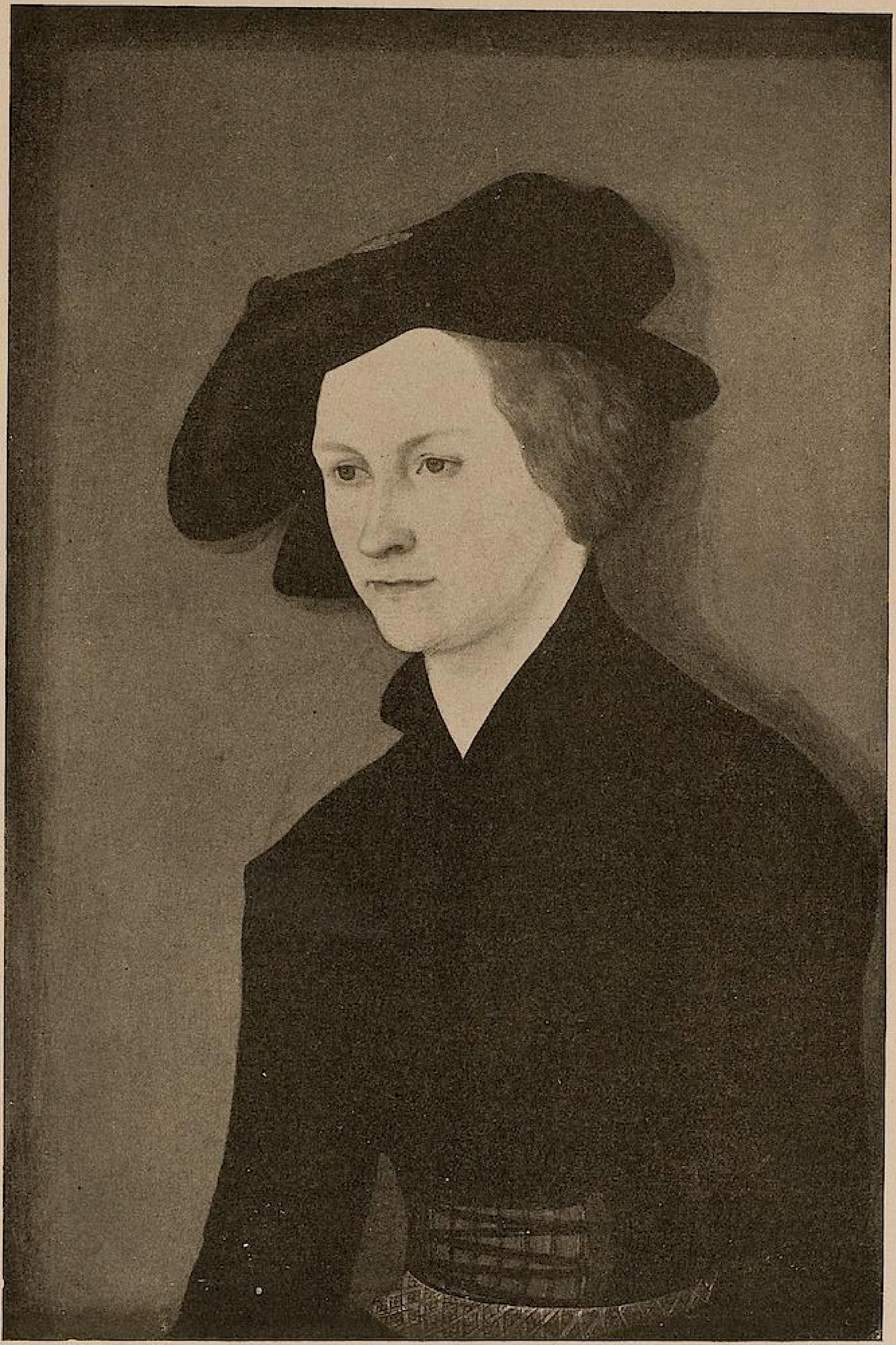
NEUE ARBEITEN VON ERICH HECKEL

Die Leitung der Nationalgalerie hatte im April Erich Heckel einige Räume im Obergeschoß des Kronprinzenpalais zur Verfügung gestellt, um seine Arbeiten aus dem Jahre 1921 zu zeigen. An sich ist diese Verwechslung des Kronprinzenpalais mit einem allmonatlich Neues darbietenden Kunstsalon höchst unerfreulich; doch konnte man Heckel nicht gut verweigern, was man kurz vorher Pechstein gewährt hatte. Denn Heckel ist ein zwar anders gerichtetes aber ebenso entschiedenes Talent wie Pechstein; und seine Jahresarbeit ist ebenso, oder doch beinahe so eindrucksvoll wie dessen Kollektion es war. Darum hätten wir auch diesem Bericht gern Umfang und Gewicht der im Februarheft Pechsteins Arbeiten gewidmeten Besprechung gegeben. Daran hindert uns aber Heckel selbst, weil er grundsätzliche Bedenken hat, der Wiedergabe einer Anzahl seiner Bilder zuzustimmen. Diese Weigerung zwingt uns die Besprechung im hinteren Teil des Heftes und kürzer als wir es gewünscht hätten zu bringen. Dieses sei betont, damit aus der äußeren Form nicht falsche Schlüsse gezogen werden

Mit seinen neuen Bildern im Kronprinzenpalais — auch bei Goldschmidt und Wallerstein waren gleichzeitig einige Werke zu sehen — weiß Heckel im ersten Augenblick stark zu wirken. Dargestellt sind im wesentlichen hohe, von Strahlengarben durchflammte Himmel, weite Meeresflächen, worin diese Himmel sich spiegeln, und vor dieser etwas gläsernen Helle die dunkeln Silhouetten steiler Menschengestalten. Alle Landschaftseindrücke sind mehr oder weniger ins Paradiesische gesteigert; die Menschen haben etwas von Adam und Eva, und die Natur hat etwas von der Unberührtheit des siebenten Schöpfungstages. Wir werden in die Stimmungswelt eines deutschen Idealisten geführt, werden mit sanftem Zwang hineingeführt von spiritualistisch schlanken Menschengestalten, von asketisch mageren Existenzfiguren mit einem vergrübelten Leidenszug, die der Empfindung zu Schrittmachern werden.

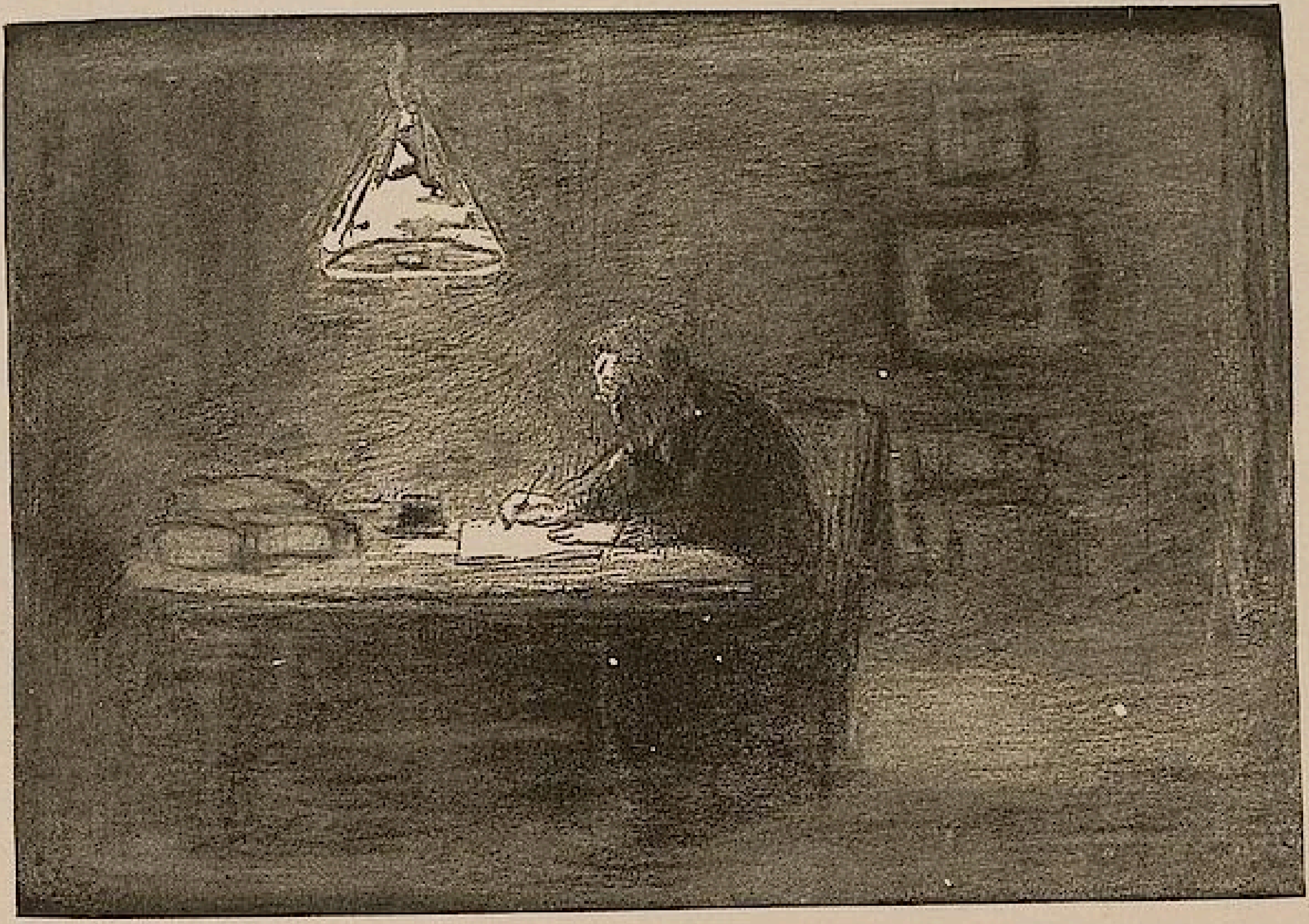
Es scheint, als hätte Heckel nun eine abgeschlossene Form für seine vom Symboldrang beschwerte Lyrik gefunden. Eine Form, worin sich Naturgefühl und Gedankensystematik durchdringen. Er geht von Natureindrücken aus, und sucht ein melodisches Schema. Und dem Melodiker gerät die charaktervolle Herbheit der Form, die hier und dort an einen schwärmenden Sektierer denken läßt, unvermerkt ins Heitere und Gefällige. Das steile Linienwesen erweist sich als ein Mittel, angeborene Weichheit zu verhüllen, es wird dem Zeichner unter der Hand zur schlanken Eleganz. Die Strenge verwandelt sich in Süßigkeit. Der Spiritualismus gibt sich dekorativ; es schließt mit ihm der Geschmack ein Bündnis. Heckels Kunst ist nicht ohne barbarische Elemente, aber sie ist auch in einer fast damenhaften Weise geschmackvoll. Ein „Grüner Heinrich" hat diese Bilder gedankenvoller Lyrik, diese zarten und leichten Aquarelle gemalt. Eine zarte aber willenskräftige Begabung, ein feines und edles Menschentum, ein vor der Natur gebildeter Geschmack, ein mit den Jahren gereiftes Wissen um den Aufbau des Bildes und um die Vollendung über die erste Anlage hinaus: das alles offenbarten die neuen Bilder Heckels.

Die Gefahren, die dieser Kunst drohen, sind am besten mit einem Namen zu bezeichnen. Er heißt: Ludwig von Hofmann. Ich brauche nicht mehr zu sagen. Meier-Graefe hat an dieser Stelle einmal von einem Maler gesprochen, der auch deutscher Idealist ist und darum (!) dem Rezeptmäßigen zuneigt. Er schrieb folgendes: „Der Künstler . . . variierte ein ideologisches Schema. Daher auch die kaninchenhafte Fruchtbarkeit. Man kann, wenn man stets auf demselben Flecke denkt, unglaublich viele Zustände konstatieren; es sind aber immer nur verschiedene Querschnitte durch eine und dieselbe Masse." Das ist auch die Gefahr für Heckel. Noch beherrscht sie nicht seine Produktion. Aber er wird Anstrengungen machen müssen sie zu vermeiden. Immer wieder wird er die Natur suchen und sich mit ihr, selbst wo er dieselben Gegenstände malt, in neuer Weise auseinandersetzen müssen, wenn seinem Idealismus nicht der Streich gespielt werden soll, der im letzten Jahrhundert einer Reihe unserer besten Begabungen immer wieder gespielt worden ist. K. Sch.



LUKAS CRANACH, FRAUENBILDNIS

PRIVATBESITZ



CHRONIK

Dr. W. R. Valentiner schreibt uns:

Gestatten Sie mir eine Bemerkung zu dem Bericht über den Neu-Yorker Lionardo-Prozeß in der April-Nummer dieser Zeitschrift. Der Fall liegt keineswegs so kompliziert wie es nach dieser Schilderung aussieht. Es handelt sich bei dem „Lionardo aus Kansas City" einfach um eine späte, unbedeutende Kopie auf Leinwand, nach dem auf Holz gemalten weiblichen Bildnis im Louvre (Nr. 1600), das als la belle Ferronière bekannt ist. Die Kunstkritiker, die um ihr Urteil gefragt wurden, kamen unabhängig voneinander zu demselben Resultat, daß die Kopie nicht älter als das 17. Jahrhundert sein könne. Um die Frage der Fingerabdrücke haben sie sich dabei natürlich nicht gekümmert. Ob das Original im Louvre von Lionardo selbst oder einem seiner nächsten Schüler herrührt, ist für den vorliegenden Fall ohne Belang. Daß es ein Lionardo sehr nahestehendes hervorragendes Werk aus der Zeit um 1500 ist, hat bisher noch niemand bezweifelt. Der Prozeß dreht sich nur um die Frage, ob die Behauptung Dr. Joseph Duveen's zu Recht bestehe, daß das Bild in Kansas City kein Lionardo sei, sondern eine wertlose Kopie nach dem unter dem Namen la belle Ferronière bekannten Bild im Louvre. Wie Ihr Berichterstatter dazu kommt, zu behaupten, Duveen habe nicht gesagt, ob es sich um eine Kopie nach diesem Bild oder um einem anderen im Louvre-Katalog der Schule Lionardo's zugeschriebenen weiblichen Bildnis (Nr. 1605) handle, ist mir unerfindlich. Dieses Porträt galt allerdings im 18. Jahrhundert einmal als „la belle Ferronière", es kennt heutzutage aber kein Mensch mehr unter diesem Namen.

Darf ich gleichzeitig dem Bedauern darüber Ausdruck geben, daß in dem folgenden Bericht über Rembrandt-Untersuchtungen in halbzustimmender Weise über die an Rembrands „Landschaft mit der Mühle" geäußerten Zweifel einiger Kritiker hingewiesen wird. Man mag sich zu der Skepsis, die neuerdings an anderen weniger bedeutenden Werken Rembrandts geübt wird, stellen wie man will (nach Dr. Martin, dem Dou-Biographen, sind sogar eine Anzahl echt bezeichneter Werke Rembrandts minderwertige Schülerarbeiten, die Rembrandt selbst mit seinem Namen versehen habe und als echte Werke seiner Hand in den Handel gebracht habe!!) man sollte aber doch die größten Meisterwerke der Kunst — und zu diesen gehört die Landschaft mit der Mühle — mit solchen Schnüffeleien verschonen, durch die sich die Kritiker nur ein Armutszeugnis über ihren mangelnden Qualitätssinn ausstellen. Man möchte sich wohl fragen, wieviele von denen, die Zweifel an der Echtheit dieses eindrucksvollsten Landschaftsbildes Rembrandts geäußert haben, Gelegenheit hatten, sich ein eingehendes Urteil von dem Original selbst zu bilden. Es scheint eben für jedes Meisterwerk der Vergangenheit einmal eine Zeit zu kommen, in der Zweifler es zu entwürdigen trachten, damit es, wenn es wieder zu Ehren gelangt ist, eine um so größere Wirkung auf empfängliche Gemüter ausübe.

Darauf entgegnet Dr. Emil Waldmann: Zu Dr. Valentiners Entgegnung habe ich Folgendes zu bemerken:

Ich möchte dem Bedauern darüber Ausdruck geben, daß das Wort „Schnüffeleien" gefallen ist im Hinblick auf die

Kritiker, welche die Echtheit von Rembrandts „Mühle“ anzweifeln. In meiner Notiz war gesagt, daß Woldemar von Seidlitz die Echtheit der Mühle mehrfach bestritten habe. Meiner Meinung nach war Woldemar von Seidlitz kein Schnüffler, sondern ein vorsichtiger, sich seiner Verantwortung bewußter Forscher. Man sollte mit dem Vorwurf mangelnden Qualitätsinnes in diesem Falle vorsichtiger sein. Über Qualität kann man sehr verschiedene Meinung haben. Valentiner hält die „Mühle“ für eines der größten Meisterwerke der Kunst. Seidlitz tat es offenbar nicht. Aber Valentiner hält auch die beiden Philosophen „Demokrit und Heraklit“, die als Leihgabe der Firma Goudstikker vor etwa mehr als einem Jahre in der Dresdener Galerie ausgestellt waren, für ein echtes Werk von Rembrandt, und das erschüttert den Glauben an seinen Qualitätssinn bei anderen Beurteilern, die nicht auf dem Wege der Schnüffelei zu ihrem abweichenden Urteil gekommen sind.

AUKTIONSNACHRICHTEN

NEW-YORK

Sammlung des bekannten Pariser Händlers Kelekian. 30. bis 31. Januar.

Mary Cassatt, Junge Frau, Pastell: 1000 Dollars. — Cézanne, Bäume, Aquarell: 500 Dollars. — Cézanne, Geranien, Aquarell: 650 Dollars. — Cézanne, Pfirsiche: 4100 Dollars. — Cézanne, Mme Cézanne: 9800 Dollars. — Cézanne, Provenzalische Landschaft: 9500 Dollars. — Cézanne, Stilleben: 21 000 Dollars. — Corot, Die kleine Seraphine: 1300 Dollars. — Corot, Italienerin mit Krug: 1800 Dollars. — Corot, Chateau-Thierry: 300 Dollars. — Corot, Frauenbildnis: 1000 Dollars. — Corot, Castel Gandolfo: 800 Dollars. — Corot, Bildnis Abel Osmond: 1800 Dollars. — Courbet, Bildnis der Schwester: 2000 Dollars. — Courbet, Der Hund aus dem Begräbnis von Ornans: 2500 Dollars. — Courbet, Skizze zu den Demoiselles an Bord de la Seine: 3100 Dollars. — Courbet, Männerkopf: 1100 Dollars. — Courbet, Kinderbildnis: 6700 Dollars. — Courbet, Mann mit Guitarre: 2700 Dollars. — Courbet, Blumenstilleben: 2500 Dollars. — Courbet, Genfer See im Winter: 3100 Dollars. — Courbet, Marine: 2700 Dollars. — Daumier, Frau und Kind auf Brücke: 3500 Dollars. — Daumier, Bildnis Lavoignat: 475 Dollars. — Degas, Bildniszeichnung: 330 Dollars. — Degas, Ballett, Pastell: 1100 Dollars. — Degas, Mädchenstudie: 2900 Dollars. — Degas, Frauenbildnis: 1000 Dollars. — Delacroix, Ovid unter den Skythen: 850 Dollars. — Delacroix, Giaur und Pascha, Skizze: 1000 Dollars. — Delacroix, Paganini: 5500 Dollars. — Delacroix, Herakles und Alkestis: 1650 Dollars. — Derani, Blumenvase: 525 Dollars. — Derain, Kleine Landschaft: 400 Dollars. — Derani, Landschaft: 1500 Dollars. — Derani, Gruppe von Frauen: 475 Dollars. — Derani, Mädchenkopf, Zeichnung: 100 Dollars. — Othon Friesz, Straße in Honfleur: 275 Dollars. — Constantin Guys, Promenade: 500 Dollars. — van Gogh, Selbstbildnis: 4200 Dollars. — Ingres, Bildnis Paganini, Bleistift: 1300 Dollars. — Manet, Chez Tortoni: 3400 Dollars. — Matisse, Frauenkopf: 625 Dollars. — Matisse, Frau im Armstuhl: 1225 Dollars. — Matisse, Mädchenkopf, Bleistift: 120 Dollars. — Matisse, Frauenakt, Bleistift: 160 Dollars. — Picasso, Stilleben, Aquarell: 775 Dollars. — Picasso, Damenbildnis: 550 Dollars. — Picasso, Kompottschüssel: 575 Dollars. — Pissarro, Seine bei Rouen: 2000 Dollars. — Puvis de Chavannes, Concordia: 1900 Dollar. — Pissarro, Landschaft mit Weg: 2200 Dollars. — Renoir, Badende: 4500 Dollars. — Renoir, Chrysanthemen: 4400 Dollars. — Renoir, Kinderkopf (Pastell): 850 Dollars. — Renoir, Doppelbildnis: 3500 Dollars. — Renoir, Damenbildnis, Aquarell: 775 Dollars. — Monet, Brücke bei Argenteuil: 1800 Dollars. — Sisley, Bei Louveciennes: 700 Dollars. — Seurat, Junge Frau mit Puderbüchse: 5200 Dollars. — Seurat, Frau mit Kind, Skizze: 200 Dollars. — Toulouse-Lautrec, Bildnis Godeski; 3100 Dollars. — Toulouse-Lautrec, Frauenbildnis: 1900 Dollars. — Signac, Marseille, Aquarell: 110 Dollars. — Vlaminck, Seineufer: 350 Dollar. — Whistler, Chelsea-Mädchen: 7000 Dollars.

In Paris ward am 23. und 24. Februar im Hotel Drouot die sequestrierte Sammlung des deutschen Malers Richard Goetz versteigert. Die Verfasser des Kataloges hatten, da es sich um deutschen Besitz handelte, alles getan, um die Kunstwerke zu diskreditieren, ebenso wie bei einigen Werken der ehemaligen Sammlung von Dr. Hans Wendland. Bemerkungen wie „zugeschrieben“, „restauriert“, „übermalt“ oder „unbekannt“ waren im Katalog recht häufig. Auch die Schätzungen, gemacht von dem Experten Georges Durand-Ruel d. J. waren manchmal auffallend niedrig. Einige Bilder wurden zu diesen Taxen von der Firma Durand-Ruel ersteigert. 8. Derain, Flussufer: 1200 frcs. — 10. Derain, Blumenstilleben: 1900 frcs. — 43. Unbekannt, (wahrscheinlich aber Géricault) Mann mit Mütze: 31000 frcs. — 140. Géricault, Offizier zu Pferde: 2500 frcs. — 142. Géricault, Roi de Rome: 2500 frcs. — 143. Gèricault, Katze: 3600 frcs. — 156. Géricault, Reiterkampf: 5200 frcs. — 158a Edouard Manet, Clemenceau, (früher Slg. Marcel von Nemes): 5800 frcs. — 170. Manguin, Nach dem Bade: 900 frcs. — 174. Pissarro, Landschaft bei Pontoise: 14000 frcs. — 175. Renoir, Straßenlandschaft: 32000 frcs. — 178. Seurat, Le Chahut: 32 000 frcs. (Erworben für Frau Kröller, Haag). — 179. Seurat, Akt mit gelbem Haar: 4900 frcs. — 180. Seurat, Landschaft bei Le Crotoy: 16500 frcs. — 181. Seurat, Leuchtturm von Honfleur: 19000 frcs. — 182. Sisley, Die

Seine bei St. Germain en Lage: 25600 frcs. — 183. Delacroix, Damenbildnis, Aquarell: 520 frcs. — 203. Constantin Guys, Zwei Mädchen, Pinselzeichnung: 340 frcs. — 205. Pissarro, Badende Frauen, Aquarell: 1600 frcs. — 206. Signac, Hafenbild, Aquarell: 650 frcs. — Sammlung Dr. Hans Wendland (Nachtrag). 209. Cézanne, L'Estaque: 30000 frcs. — 210. Cézanne, Blumenstilleben („restauré"): 1500 frcs. — 211. Cézanne, Blumenstilleben („sans garantie, retouché"): 15000 frcs. — 212. Corot, Wäldchen: 15500 frcs. — 213. Courbet („attribué à Courbet"), Früchtestilleben: 1550 frcs. — 214. Delacroix, Reiter und Jaguar: 8600 frcs. —

New-York. Sammlung R. Peacock. (American-Art-Association. 10. Januar). W. Turner, Glencoe, Aquarell: 500 Dollars. — A. Schreyer, Araberchef: 1100 Dollars. — A. Schreyer, Beduinen: 4000 Dollars. — Harpignies, Abend: 750 Dollars. — Jacob Maris, Amsterdam: 3100 Dollars. — Dupré, Marine: 900 Dollars. — Corot, Flußufer: 8600 Dollars. — Diaz, Waldbild: 2100 Dollars. — Charles Jacque, Landschaft mit Schafen: 4100 Dollars. — Daubigny, an der Marne: 15000 Dollars. — Mauve, Schiffspfad: 8000 Dollars. — Ziem, Festtag in Venedig: 6000 Dollars.

New-York. Sammlung Fokoles. (17. Januar). Wilhelm Maris, Weide: 650 Dollars. — Jakob Maris, Die Amme: 1100 Dollars. — Monticelli, Fête Champêtre: 1400 Dollars. — Aelbert Cuyp, Reiter in Landschaft: 3000 Dollars. — Jacob v. Ruysdael, Bleiche in Holland: 13000 Dollars. — Gainsborough, Landschaft mit Vieh: 1000 Dollars. — Gainsborough, Duke of Clarence: 16500 Dollars. — Frans Hals, Männerbildnis (früher Sammlung Maurice Kann): 48000 Dollars. — Willem v. d. Velde, Flotte vor Anker: 10000 Dollars. — Thomas de Keyser, Damenbildnis (früher Carcano): 5100 Dollars. — Hoppner, Mrs. Acbuthnot: 31000 Dollars. — Lawrence, Lady Orde mit Kind: 27000 Dollars. — Reynolds, Miss Payne: 1500 Dollars. — Degas, Tänzerinnen: 1950 Dollars. — G. Courbet, Förster: 2000 Dollars. —

Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Adolf Schreyer 13.—20. Februar. Frankfurt a. M. bei Rudolf Bangel.

Die Preise für vollgültige Gemälde schwankten zwischen 100000 und 400000 Mark. Sowohl die Motive aus der Walachei als auch die arabischen waren sehr geschätzt. Den höchsten Preis, 410000 Mark erzielte No. 88 des Kataloges „Rekognoszierende Araber." — 77. „Arabertrupp mit Standarte" brachte 320000 Mark. Der Katalog war mit großer Sorgfalt gemacht. Bei dem „Arabertrupp mit der Standarte" konnte man in der Beschreibung lesen: „Dieses in seiner unerhörten Leuchtkraft und technischen Behandlung unerreichte Gemälde steht nicht nur in Schreyers Werken einzigartig da, sondern gehört zu den tiefsten Offenbarungen der deutschen Kunst überhaupt."

Versteigerungen von Handzeichnungen alter Meister. Amsterdam. 19.—23. Januar, bei R. W. P. de Vries.

10. Avercamp, Befestigte Stadt: 210 Gulden. — 13. Bakhuyzen, Oude Kerk: 1920 Gulden. — 20. Baldung, Der Tod: 510 Gulden. — 33. H. S. Beham, Trojanischer Reiter: 130 Gulden. — 40. Berchem, Felsige Landschaft: 150 Gulden. — 65. F. Boucher, Flußlandschaft: 850 Gulden. — 85. Breughel d. Ä., Landschaft mit Figuren: 725 Gulden. — 87. Breughel d. Ä., Die zwei Blinden: 500 Gulden. — 88. Breughel d. Ä., Studienblatt mit Schiffen: 275 Gulden. — 93. Buytenwech, Junger Mann: 160 Gulden. — 106. Canaletto, Landschaft an einem Fluß: 160 Gulden. — 128. Cellini, stehende nackte Frau: 210 Gulden. — 138. H. van Cleve, Flußlandschaft: 115 Gulden. — 171. H. Dürer, Stadtansicht: 960 Gulden. — 172. A. Dürer, Wälle einer Stadt: 560 Gulden. — 173. nach Dürer, Studie für Flucht nach Egypten: 300 Gulden. — 174. Cornelis Dusart, Interieur mit drei Bauern: 500 Gulden. — 175. Cornelis Dusart, Ländliches Gelage: 600 Gulden. — 181. A. Elsheimer, Figurenstudien: 300 Gulden. — 191. Fragonard, Landschaft: 280 Gulden. — 199. Claude Lorrain, Arkadische Landschaft: 200 Gulden. — 222. Jan van Goyen, Viehmarkt: 430 Gulden. — 228. Urs Graf, Hellebardier: 140 Gulden. — 236. Guardi, Landhaus im Meer: 450 Gulden. — 255. Holbein d. J., Bauernfries: 750 Gulden. — 261. W. Huber, Flußlandschaft mit Weiden: 450 Gulden. — 277. Ph. de Koninck, Outewael: 375 Gulden. — 298. Jan Lievens, Bildnis Constantin Huygens: 350 Gulden. — 388. G. Morland, Fuhrwerk: 260 Gulden. — 399. R. Nooms, Seeschlacht: 225 Gulden. — 407. Ostade, Ländliches Fest im Freien: 200 Gulden. — 408. Ostade, Trictrac-Spieler: 130 Gulden. — 409. Ostade, Interieur mit Bauern: 250 Gulden. — 422. Georg Pencz, Männliches Brustbild: 370 Gulden. — 427. Poussin, N. Flußlandschaft: 260 Gulden. — 446. Rembrandt, Verfallenes Stadttor: 2000 Gulden. — 447. Rembrandt, Vertumnus und Pomona: 600 Gulden. — 482. Rubens, Pan und Syrinx: 600 Gulden. — 485. J. v. Ruisdael, Hügellandschaft mit Kirchturm: 600 Gulden. — 535. G. Terborch, Junger Stutzer: 150 Gulden. — 542. Tiepolo (Giovanni Battista), Fest der Kleopatra: 1500 Gulden. — 550. Tizian (?), Befestigungswerke: 130 Gulden. — 593. D. Vinckeboons, Frühstück im Freien: 225 Gulden. — 595. D. Vinckeboons, Flußlandschaft: 300 Gulden — 621. M. Wolgemut, Betender Mann und betender Ritter: 160 Gulden. — 629. M. Zasinger, Enthauptung der heil. Katharina: 175 Gulden. —

Versteigerung der Sammlung Max Bonn. (Zeichnungen alter Meister). London, 15. Februar 1922.

5. Claude Lorrain, Italienische Ansicht, Kreide, Feder und Sepia: 200 Pfund. — 6. Dürer, Tote Ente (Aquarell auf Pergament) 1515: 2100 Pfund. — 7. A. v. Dyck, Mann in Rüstung, Kreide und Tusche: 410 Pfund. — 8. A. v. Dyck, Waldlandschaft, Aquarell: 230 Pfund. — 15. Janet, Margareta v. Valois, farbige Kreide: 130 Pfund. — 28. Holbein (Vater oder Sohn), Brustbild eines aussätzigen Jünglings 1523. Feder und Kreiden: 600 Pfund. — 29. Wolf Huber, Landschaft, Feder: 60 Pfund. — 44. Rembrandt, Aktstudie eines sitzenden Jünglings, Feder, Sepia und Rötel: 600 Pfund. — 45. Rembrandt, Stehender Jünglingsakt, Feder und Sepia: 750 Pfund. — 46. Frau aus dem Fenster blickend: 1550 Pfund. — 47. Rembrandt, Blick über das Y vom Diemerdyk, Feder und Sepia: 380 Pfund. — 48. Rembrandt, Blick auf Haarlem, Feder und Sepia: 520 Pfund. — 49. Rembrandt, Lesende Frau, Feder und Sepia: 150 Pfund. — 59. Watteau, drei Negerköpfe, schwarze und rote Kreide: 3200 Pfund.

NEUE BÜCHER

Paul Ferdinand Schmidt. Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830, mit 108 Abb. 4°. R. Piper & Co., München 1922.

Dem Buche Schmidts ist das Verdienst zuzubilligen, daß es für einen uns zeitlich naheliegenden aber noch unvollkommen bekannten Abschnitt unserer Geschichte der Malerei den Stoff zusammengetragen und geordnet hat. Es wird eine Menge von Künstlernamen angeführt, kurz charakterisiert und nach ihrer Zusammengehörigkeit gruppiert. Den großen Umrissen der Disposition kann man nur zustimmen. Die Abschnitte der idealistischen und erwachenden realistischen Landschaft im achtzehnten Jahrhundert, eines neuen Realismus und der Romantik im neunzehnten Jahrhundert sind gegeben. Der weitere Ausbau dieser Disposition läßt sich auch anders denken. Von einem „Nazarenertum" in der Landschaftsmalerei könnte man als besonderer Kategorie überhaupt absehen. Was wir Nazarenertum nennen, findet seine Aufgaben eben in der Figurenmalerei. Auch ist es nicht vonnöten, Martin v. Rhoden und „seinen Kreis" als eine Gruppe für sich neben den „zeichnerischen Realismus" und „malerischen Naturalismus" des ersten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts zu stellen. Man sollte die Disposition nicht unnötig komplizieren und Geistverwandtes von einander trennen. Einen Kreis um Rohden hat es überhaupt nicht gegeben in dem Sinne wie es einen Leiblkreis gegeben hat. Ihm Persönlichkeiten wie Nerly und gar J. J. Faber zuzurechnen, geht nicht an. Beide ziehen andere Wege, die sich mit denen des charaktervollen Rohden nur da kreuzen, wo die Gesinnung der Zeit sie zusammengeführt hat.

Damit berühren wir — ungern — die Einzelfragen, deren manche uns bei der Lektüre des Buches aufgestoßen sind, eben weil die Antworten, die uns hier erteilt werden nicht ganz befriedigen. Ihnen nachzugehen und seitenweise der Darstellung mit kritischen Glossen zu folgen, würde zu weit führen. So sei denn nur dies gesagt, daß eine andere Verteilung der Akzente zu wünschen wäre, ein stärkeres Hervorheben und eingehenderes Betrachten der Führer und eine Beschränkung in der Aufzählung der unbedeutenderen Mitläufer und Nachläufer. In einer historischen Darstellung verdienen nur die Wesentlichen einen Platz, zumal, wenn dem Umfang der Darstellung keine weiteren Grenzen als hier gezogen sind. Sonst verwandelt sich die Schilderung in einen Katalog. Ein solcher hat seine besonderen Verdienste, die wir gern auch bei Schmidt anerkennen. Doch glauben wir beispielsweise das Verzeichnis der Nachahmer der Holländer am Beginn des zweiten Abschnittes seines Buches im Text entbehren zu können. — Das liebevolle Eingehen auf die vielen über ganz Deutschland verstreuten Talente führt hier und da zu Überschätzungen. Der brave J. H. Menken in Bremen verdient so wenig ein „großer Künstler" genannt zu werden wie L. E. Grimm ein „einsamer und universaler Geist". Auch überrascht es zu hören, daß ein geschickter und selbst-

gefälliger Dilettant wie Carus „realistische und malerische Fähigkeiten" vor C. D. Friedrich vorausgehabt haben sollte.

Ein Vorzug des Buches besteht darin, daß außer den Gemälden auch Drucke und Zeichnungen in den Kreis der Betrachtung einbezogen werden. Selbstverständlich gehören sie zusammen und nichts ist verkehrter gewesen, als sie zu trennen. Wie gelegentlich ganz richtig von Schmidt bemerkt wird, steckt das Wertvollste der Lebensarbeit der damaligen deutschen Maler oftmals vielmehr in ihren Zeichnungen als in den Gemälden. — Eine Auswahl guter Reproduktionen beschließt den Band. Die im Text verteilten Strichätzungen nach Radierungen wirken weniger glücklich. In dieser Technik sollte man nur Holzschnitte wiedergeben.

G. Pauli.

Curt Glaser. Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 4°. Berlin, Bruno Cassirer 1922.

Das neunzehnte Jahrhundert bequemt sich vorzugsweise zu historischer Darstellung, weil es durch eine Fügung, die zufällig mit unserer Zeitrechnung übereinstimmt, am Anfang, in der Mitte und am Ende bedeutsame Einschnitte in der kulturellen Entwickelung Europas aufweist. Daher ist es nicht ein chronologischer Schematismus, sondern innerlich gerechtfertigt, wenn man beispielsweise die erste und die zweite Hälfte des Jahrhunderts als kulturgeschichtliche Einheiten zusammenfaßt. Das Jahrhundert der Revolutionen wird durch die Revolution von 48 in seiner Mitte skandiert.

Das Buch Glasers leidet, wie der Verfasser selbst fühlt und sagt, notgedrungen unter der Beschränkung seines Themas. Die Kunst des gedruckten Bildes gehört zur Malerei und läßt sich nicht ohne Einbuße an Deutlichkeit und Richtigkeit des Gesamtbildes nach den Gesichtspunkten der Technik abgetrennt behandeln — wenigstens nicht in einem so weiten Abschnitt. Doch mit diesem Einwand haben sich Autor und Leser vorweg abzufinden. An und für sich ist Glasers Arbeit nur zu loben. Eine erfahrene Hand gruppiert den Stoff — in der ersten Jahrhunderthälfte, da eine ältere zünftlerische Gesinnung noch spürbar bleibt, nach den Techniken, in der zweiten Hälfte nur nach Nationen und Persönlichkeiten. Die wesentlichsten Eigenschaften eines Handbuchschreibers, Gefühl für Werte und ein besonnenes Urteil, sind Glaser zuteil geworden. Seine Darstellung ist leicht, seine Kenntnis des Materials, die sich nur in knapper Formulierung ausdrückt, umfassend. Es mag sein, daß Spezialisten dieses Gebietes noch einen oder den andern Namen vermissen. Mir scheint als Nachtrag für eine neue Auflage nur der wackere Hamburger Gröger erforderlich zu sein, der unterstützt von seinem Freunde Aldenrath eine Anzahl Bildnislithographien hervorgebracht hat, die zu den besten ihrer Zeit zählen. Doch das verschlägt für das Ganze nicht viel. — Die Bewertung der einzelnen Künstler hat sich bis gegen die letzte Jahrhundertwende durch ein stilles Übereinkommen der Beteiligten einigermaßen geklärt, selbstverständlich ohne darum abgeschlossen zu sein. Vielleicht werden Schnorr in seiner Bilderbibel und — trotz allem — Ludwig Richter doch noch wieder einmal wohlwollender beurteilt werden und Schwind noch kühler. Die für gewöhnlich überlaut gepriesenen Carstens und Genelli kommen mit gutem Grunde kurz weg. Von dem großen Einfluß der Dürerischen Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians auf die Illustrationskunst und graphische Ornamentik der dreißiger und vierziger Jahre wäre wohl noch ein mehreres zu sagen gewesen. — Das schwierige Kapitel über Max Klinger ist als klug und taktvoll hervorzuheben. Schwierig ist es, weil stürmischer Enthusiasmus der Verehrer seiner Zeit das ruhige Urteil erschwert hat, sei es auch nur dadurch, daß er zum Widerspruch reizte. Schwierig ferner, weil unleugbare große Begabung sich hier in Formen äußert, die an sich nicht zu verteidigen sind. Der Fall Klingers ist wieder einmal ein sonderlich deutscher Fall, voll von verfänglichen Mißverständnissen. Denen, die eine Kritik des Meisters als einen Beweis undeutscher Gesinnung brandmarken möchten, ist zu entgegnen, daß deutsches Wesen sich auf andere Art viel reiner ausgedrückt habe. — Das letzte Kapitel über die Graphik unserer Zeit ist begreiflicherweise vorsichtig formuliert, gewiß zu skeptisch für den Geschmack unserer literarischen Enthusiasten, die an Stelle der Frage am Schlusse ein lautes Ja setzen möchten. Nach der Meinung des Unterzeichneten hat Glaser hier im allgemeinen vollkommen recht — auch darin, was zwischen seinen Zeilen steht.

Die Illustrierung des Bandes ist reichlich und im Ganzen vortrefflich gewählt. (Viele Rara!) Die Reproduktionen stehen auf der Höhe unserer Zeit.

G. Pauli.

Julius Meier-Gräfe, Vincent. 2 Bde 4°. R. Piper & Co., München 1922.

Neben dem Maréeswerk ist dies van Goghbuch das beste, was wir von Meier-Gräfe besitzen. Der Marées ein gründlich vorbereitetes wohl dokumentiertes Haupt- und Handbuch, gut zum Lesen und zum Nachschlagen. Vincent ein Bekenntnis, von Leidenschaft und Liebe durchströmt und doch besonnen, das Bekenntnis eines Gereiften, der an dem Wesen seines Helden teil hat und darum von innen heraus gestaltet. Marées und Vincent bezeichnen zwei Pole — die beiden Pole aller Kunst. Welchem von beiden Meier-Gräfe näher steht, kann nicht zweifelhaft sein und eben deswegen ist sein Vincentbuch das wertvollere. Es ist durchaus in einem Zuge geschrieben, ohne jenes vorübergehende Versagen oder Abirren, das einem so umfänglichen Stück Literatur fast immer irgendwo anhaftet. Die theoretischen Auseinandersetzungen, in die sich Meier-Gräfe gelegentlich und nicht immer erfolgreich eingelassen hat, bleiben uns diesmal erspart. Seine Phantasie und außerordentliche schriftstellerische Begabung schaffen eines der besten Bildnisse, die unsere Literatur von einem Künstler hervorgebracht hat. Die Schwierigkeit und der Reiz der Aufgabe bestand in diesem Falle darin, daß Vincent durchaus keine Persönlichkeit rein artistischen Wertes ist, vielmehr einer, dessen menschlicher ethischer Wert so groß ist, daß er sein Künstlertum trägt und erhebt. Die Gefahren, die dem Kritiker daraus erwachsen, bleiben verborgen. Meier-Gräfe fühlt stark das Heilige dieses Lebens — es gibt kein anderes Wort —, doch mißbraucht er es nicht um zu beschönigen, sondern er zeigt es in seiner Ver-

klärung durch die Kunst. — Der Ton des Buches ist ganz unsentimental, vielmehr an manchen Stellen sarkastisch, hier und da von tiefer männlicher Ergriffenheit und durchweg von der Bestimmtheit dessen, der seiner Sache gewiß ist. Es ist kühn aber wahr, wenn eingangs des zweiten Bandes an der Spitze des Kapitels über den Maler steht: „Dies ist der germanische Beitrag zur Entwicklung der modernen europäischen Malerei, der einzig unentbehrliche im neunzehnten Jahrhundert, nahezu der einzige seit Rembrandt."

Der zweite Band enthält abgesehen von diesem zusammenfassenden und abschließenden Kapitel eine stattliche Anzahl von guten Reproduktionen nach den Bildern und Zeichnungen der wenigen stürmisch erfüllten Schaffensjahre van Goghs. G. Pauli.

Claude Lorrain von Walter Friedländer. 1921. Paul Cassirer, Verlag, Berlin.

Bilder Claude Lorrains sind gerade dem Deutschen von jeher wohl vertraut. Stiche danach gehören zum ständigen Inventar fast jeden älteren Haushalts und Kindheitserinnerungen knüpfen für die meisten sich daran. Die zarte Lyrik seiner lichtdurchflossenen Landschaften fand ja gerade in Deutschland wärmere Aufnahme als in seiner eigenen Heimat Frankreich. Die letzte Zeit freilich liebte stärkere Klänge. Vor der Bewunderung von Poussins männlicher Kraft trat das Interesse an Claude zurück. Aber merkwürdig bleibt es doch, daß er nach seinem Zeitgenossen und Kameraden dem Deutschen J. Sandrart bisher keinen weiteren deutschen Biographen gefunden hat, daß über seine künstlerische Stellung überhaupt Einzelarbeiten noch völlig fehlen. — Walter Friedländer hat jetzt seinem schönen Poussin-Buche eine Arbeit über Claude folgen lassen, die geeignet ist, diese Lücke zu schließen, Eine knappe Darstellung der Landschaftsgestaltung vor Claude weist als Einleitung die Grundlagen auf, aus denen seine Kunst erwuchs. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Lebensdaten an der Hand der Quellen leitet dann zum Hauptteil, der Betrachtung der Gemälde über. Der Verfasser erkannte selbst die Schwierigkeit der Darstellung, die in der Einförmigkeit des Claudeschen Schaffens begründet lag, in dem Mangel an Problemen, an klar gezeichneter Entwicklung. Es galt dem mehr im stillen, unterirdisch gleichsam verlaufenden künstlerischen Werden nachzugehen, das ohne laute Dramatik, ohne nach außen hörbaren Kampf seinen Weg nahm. Und hier hat Friedländer eine Sprache gefunden, die der feinen stillen Art seines Künstlers besonders gemäß ist, der es unter Vermeidung aller modischen Phrasen, bei aller Anspruchslosigkeit doch gelingt, über die Einförmigkeit der Motive hinwegzuführen und die leise stete Entwicklung miterleben zu lassen, die ihn von den atmosphärischen Problemen der Frühzeit über die klare Tektonik der vierziger und fünfziger Jahre, die immer einfacheren und großartigeren Kompositionen der Spätzeit bis zu der getragenen, ganz verinnerlichten Stimmung der letzten Werke führt. — Trat bei den Gemälden Claudes die Persönlichkeit des Künstlers oft stark hinter dem Werk zurück, so spricht sie aus den wenigen Radierungen um so stärker zu uns. Die Entwicklung verläuft im wesentlichen der bei den Gemälden beobachteten parallel. Mehrfache Unterbrechungen in der Ausübung der Radierkunst bereiten freilich der Datierung manche Schwierigkeiten, die Verfasser durch neue Gruppierung der undatierten Blätter zu überwinden sucht. Claude bediente sich nur gelegentlich der Radiernadel und war kein Virtuos der Technik, aber es gelangen ihm doch in diesen Schwarz-Weiß-Blättern Wirkungen, die weit über seine Zeit hinausweisen. Licht, Luft und auch Farbe kamen hier zu noch intimerem Ausdruck als in den großen Bildern. Nur die Zeichnungen übertreffen sie noch an Unmittelbarkeit der künstlerischen Sprache. Was der Verfasser hier bringt an bisher Unveröffentlichtem oder wenig Bekanntem, bietet die größte Überraschung. Manche Blätter des Berliner Kupferstichkabinetts, der Albertina, des Britischen Museums üben selbst in der kleinen Reproduktion eine so lebendige unmittelbare Wirkung aus, daß die zeitliche Distanz völlig zu verschwinden scheint. Und wie Claude selbst in diesen Zeichnungen und Tuschblättern freier, stärker, persönlicher zu uns spricht, so gewinnt hier auch die Darstellungsweise des Verfassers eine Freiheit und innere Wärme, die den Leser mit in ihren Bann zieht. — Die Ausstattung des Buches ist vornehm, die Illustration äußert freigebig. Die Abbildungen der Zeichnungen können freilich nur Anweisungen sein auf die Köstlichkeit der Originale.

W. Mannowsky.

Max von Boehn, Geschichte des Bühnenkostüms. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Mit rühmenswerter Energie versucht die junge Wissenschaft der Theatergeschichte sich einen ebenbürtigen Platz an den akademischen Lehranstalten zu erobern. Wenn auf eine Disziplin das Wort von der rückwärtsgerichteten Prophetie berechtigte Anwendung finden kann, so ist es die Theatergeschichte. Hier besteht die schwierige Aufgabe, in sehr spärlichen Fundgruben der Vergangenheit Neuland für weitere wissenschaftliche Forschung zu entdecken. Solche Forschungen sollen aber nicht nur historische Tatsachen feststellen, sondern wertvolles Material für die Weiterentwicklung der Theaterkunst herbeischaffen, denn keine Kunstepoche ist möglich ohne die Erfahrungen der vorhergegangenen. Für solches theatergeschichtliches Studium hat Max von Boehn mit dem bei Bruno Cassirer erschienenen Werke „Geschichte des Bühnenkostüms" einen außerordentlich wertvollen Beitrag geliefert. Keine Kostümkunde zu vielen anderen, sondern wie der Titel deutlich sagt, eine Geschichte des Bühnenkostüms, des Kostüms, wie es seit den frühesten Zeiten, da von einer Theaterkultur gesprochen werden kann, auf den Bühnen getragen wurde. Vom griechischen und römischen antiken Theater über die mittelalterlichen Liturgien, Mysterien und Fastnachtsspiele, dann die commedia dell arte mit ihren wohlbekannten Typen, die großen Ausstattungsopern und Festzüge bis zum Theater der jüngsten Zeit eine durch zahlreiches Bildermaterial unterstützte Schilderung aller Wandlungen, die die Bühnentracht durchmachte. So entstand mit einer Geschichte des Theaters aller Länder und Zeiten eine Geschichte der Kunst, denn isoliert kann die Theaterkunst nie betrachtet werden. Immer ist sie im engsten sich gegenseitig befruchtenden Zusammenhange mit den Schwesterkünsten, den bildenden Künsten

und der Musik. Nicht uninteressant für uns heutigen, wie alles Neue, dem Herkommen widersprechende sich immer nur mühevoll gegen Anfeindung, gegen Verspottung und gegen Unverstand durchsetzen konnte, denn auch der Bühnenstaat, so revolutionär er sich auch nach außen zu geberden scheint, ist ein konservativer. Wie schwer konnte sich vor mehr als hundert Jahren das historische Kostüm gegen das Phantasie- und Alltagskleid durchsetzen, während wir heute das historische Kostüm doch für eine unentbehrliche Selbstverständlichkeit halten, und doch sind schon wieder mehrfache Versuche sowohl mit einem zeitlosen Kostüm als auch mit einer Übertragung in die Tracht unserer Zeit gemacht worden. Ob solche Versuche nur Experimente bleiben oder wie Boehn meint, „in der Zukunft ungeahnte Möglichkeiten bieten, das Kostümwesen in ganz neuem Sinne lösen zu können" (gedacht ist in Anlehnung an neuzeitliches Dekorationswesen an die Ausnützung des Lichtes mit seinen raumgestaltenden und stimmunggebenden Eigenschaften), das wird die Zukunft lehren. Allen, die das Theater und seine Welt mehr als oberflächlich lieben und in seine Geheimnisse einzudringen suchen, wird das sehr schön und vornehm ausgestattete Werk viel Freude und reiche Anregung bringen. Berthold Held.

Hermann Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Berlin 1920.

Das weite Arbeitsgebiet der Kunstgeschichte, so vielfach und intensiv es auch in den letzten Jahrzehnten beackert wurde, umfaßt noch immer weite brachliegende Strecken, über die in den Darstellungen der allgemeinen Handbücher mit ein paar summarischen Bemerkungen hinweggegangen wird, als über Perioden offenbarsten Verfalls. Seit vor mehr als hundert Jahren der alte Abbate Lanzi seine „Geschichte der italienischen Malerei" schrieb, hatte kein Kunsthistoriker mehr in die weiten Niederungen des sogenannten Manierismus hinabsteigen mögen; das Zeitalter Vasaris, das dieser in einem freilich sehr naiven Selbstbewußtsein als den Gipfel der ganzen Kunstentwicklung Italiens verherrlicht hat, galt der neueren, niemals weiter diskutierten Anschauung nur mehr als Periode kläglichster Entartung. Von dem einzigen Michelangelo und der Sonderentwicklung Venedigs abgesehen, waren alle diese Jahrzehnte nichts als ein toter Zwischenraum. Der Erforscher und Geschichtsschreiber dieser Periode fand also — das dürfte der Verfasser des vorliegenden zweibändigen, reich illustrierten Werkes als besonderen Reiz seiner Aufgabe empfunden haben — von Grund auf alles neu zu bauen. Es galt zunächst die zahlreichen Einzelerscheinungen nach ihrer mehr oder minder ausgeprägten Eigenart, in ihren Gruppierungen, Schulzusammenhängen und weiteren Wechselwirkungen ins rechte Licht zu setzen. Darüber hinaus aber gibt Voß noch gewisse allgemeine entwicklungsgeschichtliche Synthesen, die das Phänomen des Manierismus wie eine interessante „Krankheitsgeschichte" verfolgen.

Nach einer orientierenden Übersicht über das ganze Stoffgebiet und einzelnen Hinweisen auf parallele Erscheinungen in der italienischen Baukunst und Musikgeschichte des sechzehnten Jahrhunderts beginnt die Darstellung auf der Höhe der Renaissance in Rom und verfolgt hier, wie nachher in Florenz, die erste rapid fortschreitende Abwandlung des raffaelischen Kunstideals, wie sie schon bei den unmittelbaren Schülern des Meisters und vor allem durch die an Michelangelo anknüpfende Gegenströmung eingeleitet wird. Pontormo, Bronzino und Salviati treten als die kraftvollsten Erscheinungen in den Vordergrund, während gleichzeitig ein Vasari schon gegen die Mitte des Jahrhunderts den Übergang in die bravuröse Schnellmalerei des eigentlichen Manierismus vollzieht. Der weiteren Entwicklung und schließlichen Überwindung dieser Kunstrichtung durch die um 1600 wirksam werdenden neueren Regungen ist dann der ganze zweite Band gewidmet; seine Höhepunkte werden durch die Namen der Brüder Zuccari und Federico Barocci bezeichnet.

Das Erscheinen einer so einläßlichen Bearbeitung dieses bis dahin völlig vernachlässigten Abschnittes der Kunstgeschichte ist im gegenwärtigen Zeitpunkte gewiß kein reiner Zufall. Das Interesse der Kunstgeschichte folgt in seiner jeweiligen Bevorzugung bestimmter Perioden durchaus der wechselnden Einstellung des zeitgenössischen Kunstgeschmacks. Die reife klassische Kunst und die Realistik des Quattrocento haben an Reiz und Bedeutung stark verloren, seitdem die Kunst der Gegenwart nicht mehr realistisch oder idealistisch orientiert ist. Damit mußte auch das sechzehnte Jahrhundert, in dem die Abwendung von der klassischen Norm und die erste Grundlegung der barocken Kunst sich vollziehen, ein besonderes Interesse gewinnen. Und das Buch von Voß, das uns diesen Vorgang auf dem Gebiete der mittelitalienischen Malerei erstmals genauer vor Augen stellt, darf auch außerhalb des Kreises der Fachgenossen eine willige Aufnahme sich versprechen. Um so mehr, als die gewandte und anregende Darstellungsform, die vielfach sehr lebendigen Persönlichkeitsschilderungen und das fesselnde Gesamtbild dieses Zeitalters üppiger Überreife und Kräfteverschwendung auch widerstrebende Leser in ihren Bann ziehen dürften.

Der deutschen wie der italienischen Fachwissenschaft hat Voß durch seine grundlegende Arbeit einen wertvollen Dienst geleistet. Wir möchten hoffen, daß dieser neue stattliche und wohlgeformte Baustein aus einer deutschen Gelehrtenwerkstatt dazu beitrage, die kollegialen Beziehungen wieder anzuknüpfen, die vor dem Kriege die deutschen und italienischen Fachgenossen in wetteifernder Bearbeitung des unerschöpflichen Kunsterbes der Apenninenhalbinsel verbunden haben. Prof. Wackernagel, Münster.

Helmuth Th. Bossert: Alt-Kreta. Kunst und Kunstgewerbe im ägäischen Kulturkreise. Wasmuth, Berlin 1921.

An einer auch für Nichtfachleute lesbaren Darstellung der kretisch-mykenischen Kunst, die man wohl richtiger die ägäische nennt, fehlte es bisher. Man mußte sich die Dinge aus archäologischen (deutschen, englischen und italienischen) Fachzeitschriften zusammensuchen und kam nicht zu einer Gesamtanschauung dieser in ihrem Ursprung immer noch rätselhaften Kultur, die im dritten und zweiten Jahrtausend im ganzen Mittelmeerkreise blühte. Als die ersten mykenischen Dinge gefunden wurden, war man über das Aussehen dieser Kunst so erstaunt, daß man sie, soweit

man sie überhaupt für antik und nicht für gefälscht hielt, für byzantinisch oder auch für chinesisch erklärte. Seitdem hat man Mykenae, Tiryus, Orchomenos, Troja und dann schließlich Kreta, den Herd dieser Kultur ausgegraben und gesehen, daß dieses ägäische Seevolk eine sehr hoch entwickelte Kunst sein eigen nannte, eine Kunst, die weder von Ägyptern noch von Asiaten abhängt, sondern, zum ersten Male, als ein sozusagen europäisches Gebilde daherkommt. Natürlich in stetiger Berührung mit Ägypten und Kleinasien, mit Ägypten wesentlich, besonders zur Zeit Tutmosis III. und Amenophis IV. tauschend, von den Babyloniern und auch den Sumerern, besonders in den Frühstadien, beeinflußt, im Ganzen genommen aber doch, trotz vielfacher Mischung, ein Eigengewächs, von jener Art etwa, die später, bei den Etruskern wiederkommt und deren Wurzeln, soweit wir heute wissen oder vermuten, doch wohl in der ältesten Kulturschicht des westlichen Mittelmeers liegen. Die älteste große europäische Kultur jedenfalls, als solche auch die Ahnherrin der späteren griechischen; in vielen Dingen allem Asiatischen und Ägyptischen entgegengesetzt, besonders in der Rolle, welche die Frau im religiösen und privaten Leben einnimmt. In der Kunst nicht so monumental und tektonisch wie die ägyptische, groß aber im Dekorativen und in der Wiedergabe realistischer Beobachtung, ganz groß im Kunstgewerbe und in der Entwicklung eines freien Zierform-Stiles. Manches, was diese Ägäer an Keramik und Goldsachen, an getriebenen Bechern und eingelegten Dolchen, an Elfenbeinarbeiten und Fayencestatuetten, an Halbreliefs und Geweben hinterlassen haben, gehört zum Schönsten aus dem Altertum überhaupt. Die Architektur dagegen blieb unmonumental und ward erst in der Berührung mit nordischer Formenwelt logisch, Großplastik fehlt fast ganz.

Die Hauptzeugen dieser Kunst breitet Bossert in seinem Buche nun vor uns aus, in guter Auswahl. In einem kurzen Text schildert er das Gesamtbild dieser Kultur, soweit es heute möglich ist, betont zum ersten Male mit diesem Nachdruck die Verwandtschaft mit Etruskischem und behauptet, vielleicht etwas zu bestimmt, die religiöse und zeremonielle Bedeutung aller Kunstwerke, wobei er die Existenz einer profanen Genrekunst rundweg leugnet. Einige künstlerisch nicht unbedeutende Illustrationen von Dr. Fr. Krischen, Rekonstruktionen des kretischen Lebens, begleiten den Text und geben dem Laien eine Vorstellung, wie dieses Leben nun wohl ausgesehen haben wird.

In den angehängten Anmerkungen gibt Verfasser einige wichtige Notizen über Herkunft und Alter des betreffenden abgebildeten Stückes. Dann folgt ein Anhang von „Ausgewählten Quellen zur Geschichte, Sprache und Kunst der sogenannten Mittelmeervölker", aus denen wir in Übersetzung erfahren, was die Ägypter, die Mesopotannier und die Ebräer über dieses Inselvolk aufgezeichnet haben. Auch einige Reste der urkretischen (noch nicht entzifferten) Schrift aus historischer Zeit werden mitgeteilt. Die ägyptischen Quellen hat Dr. Grapow zusammengestellt.

Zu den Abbildungen ist zu bemerken, daß sie vorzüglich ausgewählt und sehr übersichtlich angeordnet sind. Leider konnten nicht in allen Fällen Originalaufnahmen zugrunde gelegt werden. Besonders bedauerlich ist dies bei den Wandmalereien, für welche Nachbildungen nach Gilliéronschen Kopien benützt wurden. Auch einige Hauptstücke der Kleinkunst in Metall müßten nach den Geißlinger Galvano-Reproduktionen angefertigt werden. Emil Waldmann.

Karlinger: Hochromanische Wandmalereien in Regensburg, München 1920.

Erkenntnisse der Stilbildung in romanischer Zeit bedeuten heute noch schöpferische Leistungen. Analytisch ist vieles geschehen, das Feld ist urbar gemacht und will nun bebaut werden. Karlinger versucht die Arbeit an Beispielen monumentaler Malerei des zwölften Jahrhunderts. Zum ersten Male werden die nur teilweise bekannten bedeutenden Werke des Regensburger Kreises zusammengestellt. Was der Rhein im Westen ist, bedeutet Regensburg und Salzburg für den Süden Deutschlands. Jener ist vielfach nach Frankreich gerichtet, während das Donaugebiet immer wieder von Byzanz befruchtet wird und darum eigne Wichtigkeit für die spezifisch romanische Entwicklung gewinnt. Karlinger geht behutsam vor in der Untersuchung der nur noch in Bruchstücken oder der Verkleidung der Restauration vorhandenen Denkmäler. Feinfühlig sondert er die Flächenhaftigkeit des Prüfeninger Chors von der Tektonik der Allerheiligenkapelle und der Linearität der Prüfeninger Pfeilerbilder. Über Perschen und Donaustauf leitet er zu der an der Schwelle der Gotik stehenden in zarten Kurven gezeichneten Verkündigung von Prüll. Der Rhythmus der Formdeutung wandelt sich wie der der Flächenfüllung; gegen die gleichmäßig gereihten Heiligen des Prüfeninger Chors stehen die von St. Emmeram wie auf breitem Sockel über dem Streifen der Bilddarstellungen. Stilkritisch begründet, ergibt sich eine durch Baudaten gefestigte, einleuchtende Chronologie. Fraglich erscheint mir aber, ob trotz aller feinfühligen Beobachtungen eine entschiedene Klärung der Stilstufen zustande kommt.

Für den, der aus einem Erscheinungskomplex das Typische herauslesen will, ist es Grundprinzip, klare und charakteristische Beispiele zu finden. So sehr es anerkannt werden muß, wenn die Wandmalerei, gegen die bis jetzt mehr bekannte und bearbeitete Kleinkunst der Buchmalerei in den Vordergrund der Betrachtung geschoben wird, so ist es bei der Schichtung und Beschaffenheit des vorliegenden Materials fast unmöglich, von ihm ausgehend ein klares Bild zu gewinnen. Karlinger fühlt selbst, wie sich die Dinge auf kurzen Zeitraum zusammendrängen. Was nützt die letzte Differenzierung, wenn sich dabei die Wesensverwandtschaft zeitlich nah gerückter Werke verwischt. Das Typische läßt sich kaum fassen, Einmaliges wird in seiner Bedeutung überschätzt. Was heißt es, bei den Bildern Perscheners vom „malerischen Expressionismus des zwölften Jahrhunderts" zu sprechen? Das scholastische, stark intellektuell eingestellte zwölfte Jahrhundert steht dem Expressiven ferner als die vorangehenden und folgenden Zeiten, und in seinem Suchen nach Klarheit der Linie und Klarheit der Form gewiß auch dem Malerischen. Stilprinzipien sollen nicht nur größere Perioden umfassen, sondern sie müssen für den Gesamtkomplex der Kunst einer Zeit Gültigkeit haben. Aus den ornamental flächenhaften Bildern des Prüfeninger Chors entwickelt sich nach Karlinger ein Stil der „erfüllten Bewegung", wie ihn die Prüfeninger Vierungspfeiler und

St. Emmeram repräsentieren. Gewiß gibt es im zwölften Jahrhundert Tendenzen zu starker Bewegung. Man braucht nur an Vezelay und Moissac zu denken. Aber dann ist die Bewegung stets ornamental umschrieben. Viel wichtiger als das Bewegte ist für die Hochromantik das Statische. Von der projizierenden Tektonik der Allerheiligenkapelle ausgehend, gelangt man bei den Prüfeninger Pfeilern (vgl. die für die Tugenden des Glossars des Salomon von Konstanz [Clm 13002] vorbildlichen Frauengestalten: Kunstdenkmäler Stadtamhof XII) zu einer Gestaltung des wohl Ponderierten, — eine Strömung, wie sie auch in den Bauten des zwölften Jahrhunderts mit ihrem Drängen nach Klarheit der Massenschichtung zum Ausdruck kommt. Das Statische ist Vorbedingung für die Bewegtheit der gotischen Malerei. Dem entspricht es, daß in der Architektur das Strebesystem, aus dem Gefühl für die Organisierung der Masse entdeckt, erst in der Gotik seine wahre funktionelle Kraft entfaltet. Gerade in dem byzantinisch stark beeindruckten Regensburg ist das Bewegliche gedämpft, das Harmonische wird gesucht. Die Linie, fern von der Aufgeregtheit ornamentaler Umschreibung, verläuft in sanft formender Kurve, Anfänge zu einem Körperstil sind hier früher als sonst vorhanden.

Diese prinzipiellen Bemerkungen wollen sich keineswegs wenden gegen die Fülle treffender und anregender Beobachtungen, die dem Buch seinen Gehalt geben. Hervorzuheben ist noch die exakte Farbbeschreibung, die für weitere Untersuchung eine gute Handhabe bietet, dann die Ausstattung des Buches. Die Abbildungen lassen von dem Ursprünglichen fast mehr erkennen als die Originale.

Rosy Kahn.

Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Stuttgart-Augsburg 1921, Verlag Benno Filser.

Das begrüßenswerte Buch des für schwäbische Plastik „im Zeitalter der Mystik" so eifrig werbenden Baum erschließt eine reiche Fülle von Werken in klaren, großen Abbildungen. Gegen deren Auswahl nur folgende Einwendungen: Ausschnitte von Reliefs wie 14 und 15 zerstückeln das Ganze, ohne darum dem Kleinen gerecht zu werden. Orthogonale Aufnahme statt Schrägansicht verlangten vor allem 4, 23, 64, 86, 109. Detailansichten wie 5, 69, 80 verleugnen den Charakter der Gesamtfigur. Bei 11, 17, 25, 66 sind die Werke allzu belanglos (bei 18—19 wenigstens für zwei Ansichten) und wären durch Besseres zu ersetzen gewesen. Warum fehlt z. B. die Rottweiler Verkündigungsmaria des Genialen, der den Propheten 94 geschaffen (dieser einmal etwas ganz Herrliches, das Baum als erster bringt), warum der Kopf der Rottweiler Madonna, die höchst ungenügend T. 31 wiedergibt? Warum ist aus der bedeutenden Reihe der Ulmer Chorstrebepfeilerpropheten nur der Schlechteste (95) da?

Der textliche Teil ist von erfreulichster Gründlichkeit und Sorgfalt. Er gliedert sich — außer Register und Anmerkungen — in drei Teile, die dem mit den Dingen wenig Vertrauten viel bieten können. „Die Wandlungen der Formgestaltung" orientieren sich für Baum an den Polen Sinnlichkeit (organische Körpergestaltung) und Unsinnlichkeit (Abstraktion, Entkörperlichung). Eine schon der Romantik vertraute Antithese, nicht eben vertieft noch von primitiven Vorstellungen gereinigt. Primitiv ist die Auffassung von der „Wirkung der Mystik auf die Kunst". Die höchst skeptischen Äußerungen Dehios im Band II seiner deutschen Kunstgeschichte sollten doch zu denken geben. Festzustellen ist solche Wirkung allerdings bei gewissen von B. im Abschnitt 2 erörterten ikonographischen Neugestaltungen. Vertiefung des geistigen Ausdrucks; im übrigen ist auf künstlerischem Gebiete höchstens Parallelphänomen dessen, was die Mystik auf religiösem ist, mehr nicht. Etwas bedenkenloser Gebrauch seiner Generalantithese verführt B. oft zu künstlichen, den Besonderheiten stilistischer Tatbestände wenig gerecht werdenden Interpretationen. Etwa bei 1, wo eng Verschwistertes auf jene Antithese gepreßt als irgendwie auseinanderklaffend dargestellt wird (wobei auch eine unbeachtete falsche Ergänzung mit im Spiele zu sein scheint).

Der zweite Teil des Buches: „Zum Verständnis des Inhalts" ist vielleicht am ansprechendsten, vor allem wegen der sympathischen mit vorschnell Eigenem zurückhaltenden Sachlichkeit der Darstellung und des seltenen Fleißes im Sammeln von Belegen.

Die „kunstgeschichtlichen Nachweise" des Teils 3 sind wichtig durch Materialfülle. Deren Ordnung und den Datierungen ist nicht immer zuzustimmen. Ein üblicher Fehler ist der, Werke des frühen 14ten „um 1370" zu datieren (vor allem 23, 38). Daß zwischen den Madonnen 38 und 39 nicht 20, sondern 90—100 und den nur motivisch, nicht stilistisch verwandten 26 und 27 nicht 10, sondern 50—80 Jahre liegen, zeigt schon völlig verändertes Verhalten des Plastischen jeden Details. Auch Abgrenzungen des Oeuvres von Meistern darf man, wo B. sie (was selten ist) versucht, wie für 1, nur höchst skeptisch gegenüberstehen. Für Berichtigungen und Ergänzungen im einzelnen verweise ich auf die Anmerkungen meines bald erscheinenden Bandes: „Plastik von 1280—1360 in Süddeutschland".

Trotz solcher Einzeleinwendungen, die gegen das Ganze wenig besagen, wird man Baums Buch zu den erfreulichen Erscheinungen rechnen dürfen. Es wird vor allem dem, der eingeführt sein will, willkommen sein, zumal es gereift ist in pädagogischen Erfahrungen seines Verfassers.

Beenken.

Studien über Leonardo da Vinci von Wilhelm von Bode. Mit 73 Abb. 1921, Berlin G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Bode hat den Wunsch geäußert, ich möchte einige Worte über dieses Buch sagen. Auf meinen Einwand, ich sei nicht Kunsthistoriker, also nicht zuständig, hat er geantwortet, ihn interessiere eben die Ansicht jemandes, der nicht Fachmann und Spezialist, sondern ein unbefangener Kunstfreund ist. So will ich denn meinen Eindruck sagen und es darauf ankommen lassen.

Mein Eindruck ist, daß Bode sich aus tieferen Ursachen immer wieder leidenschaftlich mit Leonardo beschäftigt und um die Anerkennung seiner bis heute zum Teil noch bestrittenen Zuschreibungen gerungen hat. Im Wesen des etwas unheimlichen Leonardo, das eine seltsame Mischung von hell und dunkel, gut und böse, kalt und warm, sinnlich und abstrakt enthält, ist etwas womit sich Bodes Wesen

verwandt berührt. Bode ist ein Wahlverwandter Leonardos. Jeder von uns hat seinen „Ölgötzen“. Daß er bei Bode Leonardo heißt, zeigt an, aus welchem Stoff dieser Mann gemacht ist.

Mein Eindruck ist, daß Bode für die Leonardoforschung entscheidendes geleistet hat, ohne in seinen Beweisführungen immer durchaus schlüssig zu wirken. Der Fall ist lehrreich. Bode ist nicht ein Schriftsteller, der das Schreiben an sich liebt, der den Stil künstlerisch pflegt. Er sagt nur das unumgänglich Notwendige, nur was zur Sache gehört, aber nicht immer alles, was zur Sache gehört; und er sagt es in einer Form, die nichts Bestechendes hat. Wie der Vortrag nicht glänzend ist, so ist die Logik nicht zwingend. Dennoch ist ein Gesamtergebnis etwas Zwingendes. Man meint, während etwas Subjektives sich auslebt, doch die Luft klassischer Wissenschaftlichkeit zu atmen; und der Stil erhebt sich zu einer gewissen strengen Gewalt. Der Widerspruch wird gelöst durch die unbedingte Sachlichkeit Bodes. Er will nicht etwa sachlich sein, er zwingt sich nicht dazu, sondern es hat in seinem Geist einfach nichts anderes Platz als das Tatsächliche. In keiner Seele kann weniger Lyrik sein. Darum ist auch in dem Buch über Leonardo, das doch ein Bekenntnis, zum Teil noch eine Kampfschrift ist, nicht die Spur von schöner Suade; es hat dafür eine gewisse nüchterne und trockene Monumentalität, es hat in seiner stoischen Hingabe an das Objekt der Forschung sogar einen antiken Zug.

Mein Eindruck ist endlich, daß Bode auch als Leonardoforscher nicht eigentlich ein angeborenes künstlerisches Auge verrät, daß er schließlich aber in den meisten Fällen im Sinne der Kunst entscheidet. Nicht immer. Er sucht noch einmal die „Flora“ zu retten. Gegen gewisse Dinge, die auf der Hand liegen — nicht Beweise, die die Herkunft usw. betreffen, sondern Beweise der Stilkritik, die jeder Vergleich mit andern Büsten der Renaissance herbeischafft —, ist er blind. In den meisten andern Fällen steht die Empfindung aber auf seiner Seite. Sie tut es nicht, weil Bode von Seiten der Stilkritik überzeugt, weil seine intuitive Kraft künstlerischer Anschauung überredet, sondern weil aus jeder Zeile eine sozusagen geniale Erfahrung spricht. Diese Erfahrung gibt den Studien über Leonardo Wucht und Größe. Es ist eine Erfahrung, die ihre Schlußfolgerungen auf einem ungeheuren Gedächtnis erbaut, auf einer unbeirrbaren Ausdauer, auf einer vollkommenen Materialkenntnis und auf der Fähigkeit Einzelzüge synthetisch zu behandeln. In der Tat: Bodes Erfahrung und sein Sinn für Tatsächlichkeit: das ist sein Genie.

Ein sehr wissenschaftliches, etwas trockenes Buch. Und doch menschlich ergreifend. Denn es ist zugleich etwas, wie das Testament eines höchst seltenen und sehr bedeutenden Menschen. Eines Menschen, der selbst den Leonardozug hat. Ein Greis gibt Rechenschaft in diesen bescheiden auftretenden Studien über eine an Kämpfen reiche Lebensarbeit. Mit der geduldigen Sachlichkeit eines, der weiß, daß das Leben kurz und die Kunst lang ist. Karl Scheffler.

Pieter Bruegel von Max J. Friedländer. Im Propyläen-Verlag, Berlin.

Diese Studie über Bruegel mit Bodes Studien über Leonardo zu vergleichen, ist höchst anregend.

Auch Friedländers Buch ist getragen von unbedingter Sachlichkeit. Ist Bodes Sachlichkeit aber Natur, so ist sie bei Friedländer Ergebnis einer unerbittlichen Selbstzucht und wirkt darum mehr wie Kultur. Friedländer hat sich mit hellem Bewußtsein zu einem Meister kunstgeschichtlicher Darstellung erzogen. Zu einem großen Kenner und zu einem künstlerischen Schreiber. Bode tut als Gelehrter was er nicht lassen kann, er wird gewissermaßen von seinem Dämon geleitet; Friedländer ist ganz und gar Herr über sein Wollen und Lassen. Er hat sich fast zu streng diszipliniert; in dem Sinne etwa, wie man von Menzel sagen kann, er hätte seine Sache oft zu gut gemacht.

In dem neuen Buch des in den letzten Jahren ungemein Produktiven ist schlechterdings alles berücksichtigt, ist jede berechtigte Forderung erfüllt; alles steht an seinem Platz, Licht und Schatten ist überzeugend und wirkungsvoll verteilt, das Allgemeine und Besondere ist feinfühlig abgewogen: kurz es ist eine Vollkommenheit erzielt, die auf diesem Wege heute kein anderer deutscher Kunsthistoriker zu erreichen vermag. Eine Glanzleistung! Die nur den einen Einwand läßt, daß sie vielleicht um eine Nuance zu sehr Glanzleistung ist. Dieses Buch über Bruegel hat die Eigenschaften, um als Muster aufgestellt zu werden; man kann daran demonstrieren, wie ein solcher Gegenstand zu behandeln ist. Bewunderungswürdig ist, wie mit größter Knappheit das Milieu gezeichnet, wie das biographische Material kritisch verarbeitet worden ist, wie die Zeichnungen, die Stiche und Gemälde stofflich und stilkritisch untersucht, wie daraus Gedanken über die Entwicklung abgeleitet werden, und wie endlich alles in einem souverän gegebenen Urteil zusammenfließt. Bewunderungswürdig ist auch die Prägnanz des Stils, die Fähigkeit Worte zu finden, die ins Schwarze treffen und alles auf die kürzeste Formel bringen. Friedländer geht bis zum Aphoristischen, und es gelingt ihm hier und dort das Lapidare. Manchmal erscheint einem freilich des Guten fast zuviel getan; man vermißt ein Behagen, ein Verweilen, ein Sich-gehenlassen gegenüber der Schönheit gewisser Werke.

Legt man das Buch beiseite, so weiß man alles Wissenswerte über Bruegel. Man schließt das Buch mit einem Gefühl der Bewunderung. Mit einer Bewunderung, die uneingeschränkt wäre, wenn nicht der Wunsch zurückbliebe, den Wiener Bildern Bruegels und einigen seiner Zeichnungen eine Huldigung darzubringen, die über die Huldigung Friedländers selbstvergessener noch hinausgeht.

Karl Scheffler.

ABCD DER KUNSTKENNERSCHAFT

Nachdem Herr A. die erste Hälfte seines Lebens nutzbringendem Handel gewidmet hat, richtet er sich für die zweite eine prunkvolle Wohnung in einer vornehmen Straße von B. ein. Ihrer Ausstattung durch Gemälde letzte Vollendung zu geben, sucht er den Kunsthändler C. auf. Der Führung des Dr. D. anvertraut läßt er fassungslos eine Fülle von Fremdworten und unverständlichen Fachausdrücken über sich ergehen. Bis ihm das Wort Primamalerei ins Ohr klingt. Da sagt er erleichtert: ich freue mich, daß es auch in der Malerei darauf ankommt Primaware zu liefern.

*

Als Hermann Riegel sein Buch über Peter Cornelius geschrieben hatte, sagte man, es hätte dem Ruhm Cornelius' einen Riegel vorgeschoben.

*

Karl Voll im Kolleg: „Es ist ein Fehler, den alle an mir nicht leiden können, daß ich bei jedem Bilde frage, ob es auch wirklich von dem ist, der es gemacht hat".

*

Das Wort Kunst kommt von Können, nicht von Wollen; käme es von Wollen, so hieße es Wulst.

Ein Museumsdirektor zeigte vor dem Krieg einem preußischen Kultusminister sein Werk über persische Fayencen mit farbigen Abbildungen. Schweigend blätterte der Minister bis zur Mitte des Buchs. Da kam eine Tafel, die eine Fayence in Blau und Weiß dargestellt. Und der Minister rief: „Ah, die Farben der Göttinger Borussen!"

*

Aus dem „Leipziger Museumsführer":

„Das Bübchen in der Mitte ist darin (in der Farbe) geradezu ein Leckerbissen für Feinschmecker im Sehen".

„Das in den Mittelpunkt fallende Köpfchen Bettys ist der Schnittpunkt der rechten Langseite der Frauenpyramide mit der linken Langseite der Pyramide, die sich bildet durch Bettys graziösen leichten Schritt, nach oben greifenden Arm, die Figur des Vaters und die zurücktretende Staffelei".

*

Hans Thoma hat der Kirche seines Heimatortes Bernau ein Altarbild gemalt. Nach dem Gottesdienst besprechen zwei Bernauer Bauern das Bild. Der eine sagte: „Nu weiß ich nit, hat er nit wolle oder hat er nit könne?"

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Architekturzeichnungen. Eine Jubiläumsschrift des Verlages E. Wasmuth, Berlin.

Holbein d. J., von Jos. Bernhart. O. C Recht Verlag, München 1922.

Die Welt im Blickpunkt. Versuch einer Kosmosophie von H. W. Philipp. 2. Aufl. Spitzbogen-Verlag, Berlin-Leipzig.

Oswald Sirén, Toskanische Malerei im 13. Jahrhundert. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Holzhäuser von Albinmüller. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Adolf Daucher und die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. Verlag Duncker und Humblot, München und Leipzig.

Rheinische Baudenkmäler von Herbert Reiners. B. Kühlen, Kunst- und Verlagsanstalt, M.-Gladbach.

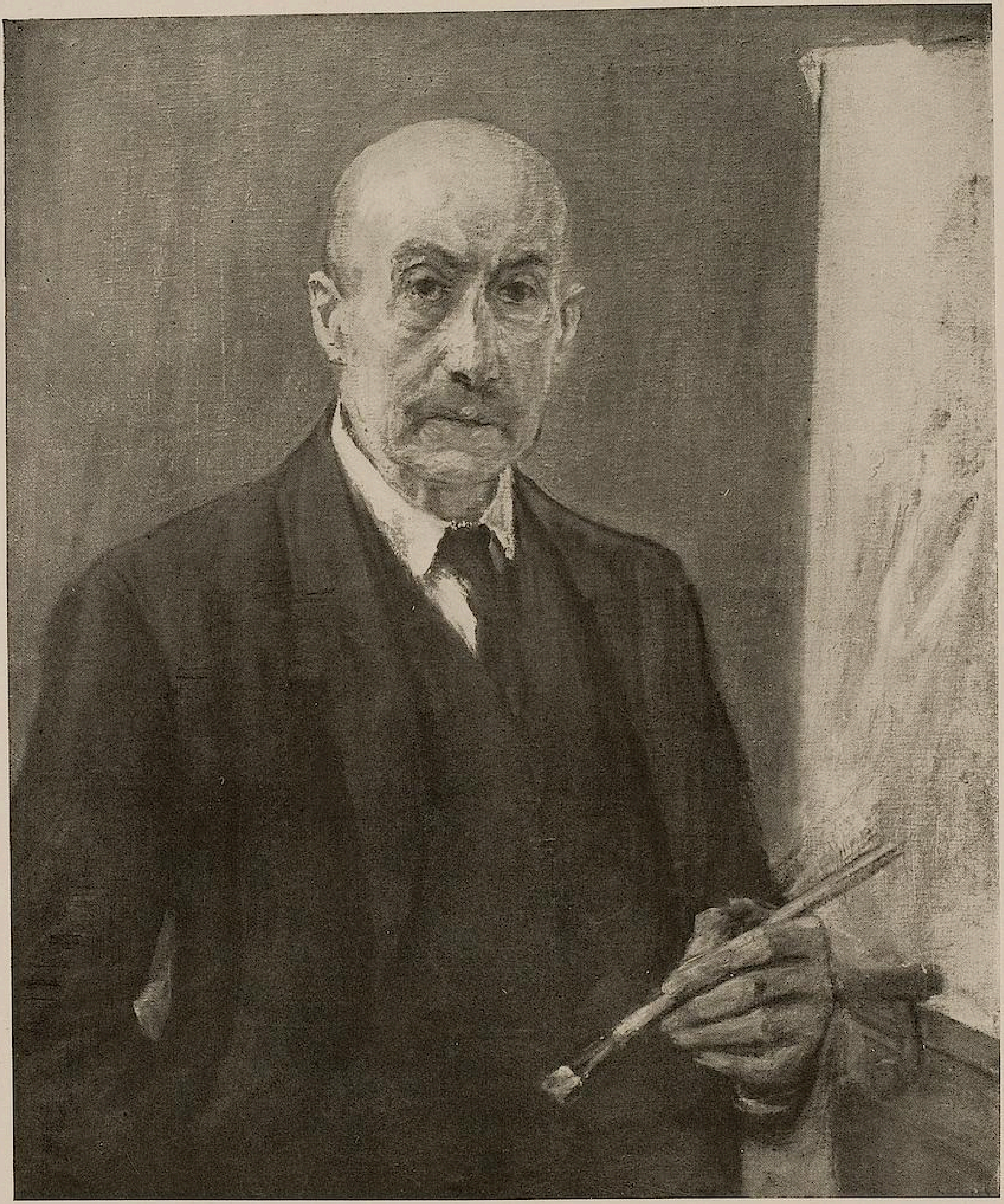
Die Schönheit der Farbe, in der Kunst und im täglichen Leben von M. Bernstein. Delphin-Verlag, München.

Karl Scheffler: Der Geist der Gotik. 26.—30. Tausend. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Konrad Witz. 30 Tafeln mit Text von Hans Graber. Basel, Benno Schwabe & Co.

Die Tragödie der Architektur von Paul Fechter. Erich Lichtenstein Verlag, Jena.

ZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. 1922

Kunst und Künstler

EIN CREDO

VON

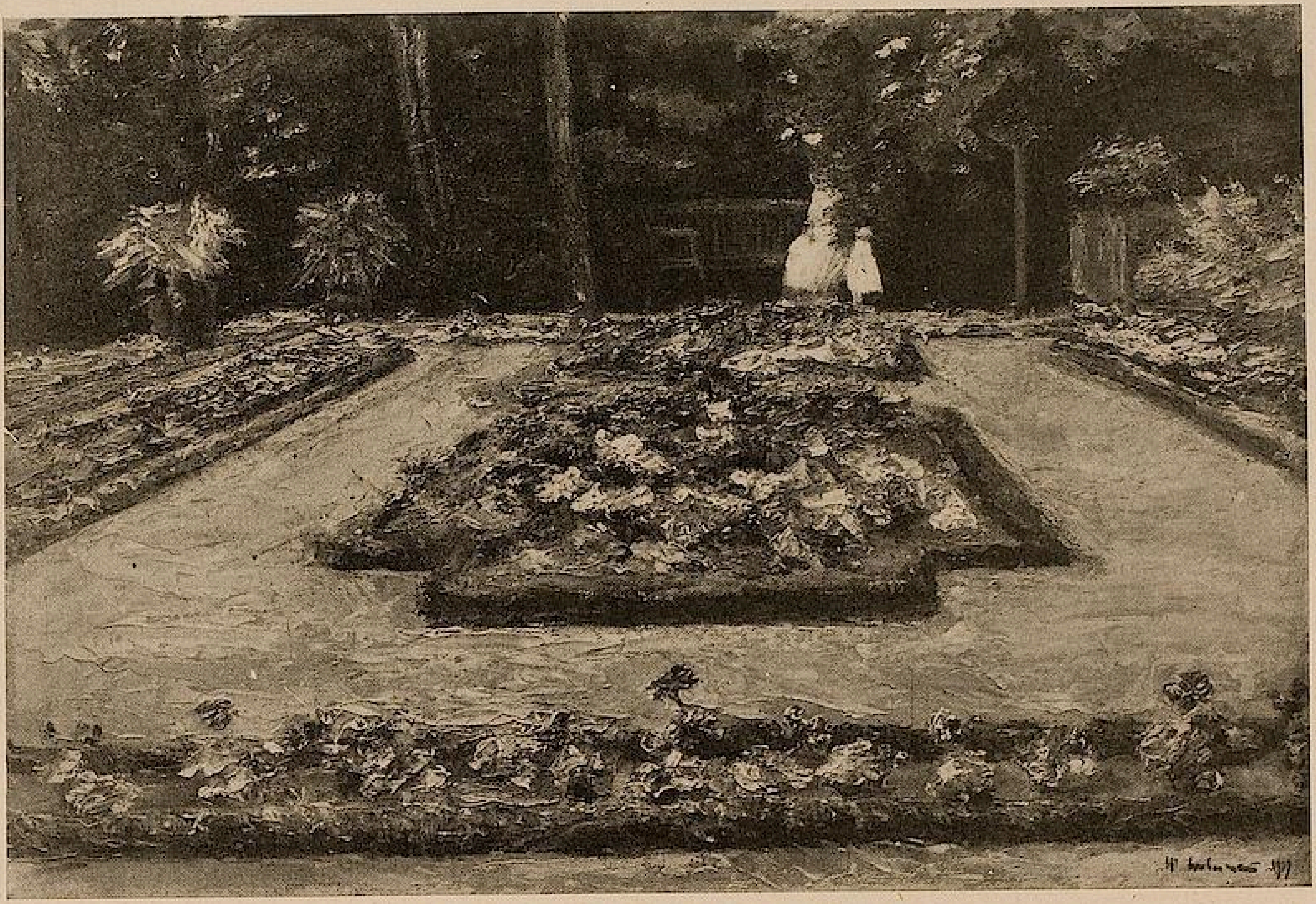
MAX LIEBERMANN

Motto: Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde;
Was der eine verspricht, leistet die andere gewiß.

Es ist ein unbestrittenes und unbestreitbares Axiom der Ästhetik, daß jeder Form, jeder Linie, jedem Strich die Idee vorausgehen muß, sonst kann die Form korrekt, kalligraphisch schön sein, aber sie ist nicht als künstlerisch anzusprechen, denn künstlerisch ist nur die lebendige Form, die vom schöpferischen Geist gezeugt wird.

Daher ist jede künstlerische Form per se idealistische Form, und von einer naturalistischen Form zu sprechen, kann nur insoweit einen Sinn haben, als damit der die Form ausdrückende Stoff bezeichnet wird. Statt idealistisch-naturalistisch sollten wir nach Schillers Vorgang naiv und sentimental setzen. Denn wenn es nur eine idealistische Form gibt, d. h. eine Form, der die Idee vorausgegangen ist, kann es im Gegenzatz zu ihr nicht eine naturalistische Form geben. Wenn die Termini idealistisch und naturalistisch das verschiedene Verhältnis des Künstlers zur Natur ausdrücken sollen, daß das Streben des einen Künstlers mehr auf die Wiedergabe der Natur als das des andern gerichtet ist, so kommen die Bezeichnungen naiv sentimental dem, was darin ausgedrückt werden soll, viel näher. Denn, um uns Schillers wundervollen Worte zu bedienen, „der Künstler ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalen Künstler". Jeder Künstler ist naiv, daher ist zwischen dem sentimentalen und dem naiven Künstler nur ein Grad-, nicht aber wie zwischen dem idealistischen und naturalistischen Künstler ein Art-Unterschied.

Ich spreche von der Form des Genies, also von der Form, die nicht gelernt werden kann, daher übergehe ich die korrekte akademische Form, die gelernt werden kann und gelernt werden muß, wie die Grammatik gelernt werden muß.



MAX LIEBERMANN, BLUMENBEETE IN WANNSEE. 1919

Es leuchtet von selbst ein, daß die Form die Grundlage aller bildenden Kunst ist. Aber sie ist viel mehr: sie ist auch das Letzte und Höchste. Ohne sie wären — um die spezifischsten Maler zu nennen — Tizians oder Tintorettos, Rubens' oder Rembrandts, Goyas oder Manets Bilder — persische Teppiche. Es wären lebende Bilder, aber keine Bilder, die leben. Denn sie hätten keine Seele.

Was aber flößt der Form die Seele ein? was bewirkt, daß ein paar Hieroglyphen auf einem Stück Papier, oder ein paar farbige Flecken auf der Leinwand uns höchstes seeliches Empfinden suggerieren können.

Was anderes als der Geist, der dem Stift, dem Pinsel Leben eingeflößt hat. Nur der Geist schafft die Wirklichkeit.

Diese Erkenntnis, die seit unsren klassischen Kunstschriftstellern, seit den Lessing, Schiller, Schelling zum eisernen Bestand der Kunstästhetik gehört, wird in neuester Zeit ebenso mißverstanden wie mißbraucht, um mit ihr auch das Dümmste und Albernste nicht nur zu entschuldigen, sondern sogar als vorbildlich hinzustellen. Lesen wir doch in Büchern von Professoren (oder solchen, die es werden wollen, ganz zu schweigen von den sensationslüsternen Skribifaxen), daß die bisherige Kunst das Sehen zu einer „mechanischen Aufnahme" herabgewürdigt hätte, während erst der Expressionist an die Stelle des Wahrnehmungsbildes das Vorstellungsbild gestellt hätte. Ist denn nicht jedes Bild, sobald es ein Kunstwerk ist, ein Vorstellungsbild? Ein Wahrnehmungsbild wäre nur eine farbige Photographie. Die Wirklichkeitsmaler κατ' ἐξοχήν, Courbet oder Leibl, Menzel oder Manet malen die Vorstellung von der Wirklichkeit, d. h. ihre subjektive Wirklichkeit, wie sie sie sehn.

Es ist einer der schwerwiegendsten und deshalb kaum zu entschuldigenden ästhetischen Denkfehler, anzunehmen, daß der Maler, je getreuer er die Wirklichkeit darstelle, desto weniger visionär wäre, daß der Realist oder Impressionist nur die Natur abmale, der Idealist oder Expressionist seine Vorstellung der Natur gäbe.

Nicht die mehr oder minder getreue Wiedergabe der Natur ist das Kriterium für Wahrnehmungs-

bild oder Vorstellungsbild, sondern die Größe und die Kraft der künstlerischen Persönlichkeit ist das entscheidende. Die exakte Wirklichkeitswiedergabe der Camera macht ebensowenig ein Kunstwerk wie die Verzerrung ein Pferd zu einem Rhinozeros.

Ob sich ein Künstler der objektiven Wirklichkeit, so viel er's vermag, nähert oder sich von ihr entfernt, ist ganz gleichgültig. Ob er ein Künstler ist oder nicht, ob er Kopist der Wirklichkeit oder Schöpfer eines Neuen, seiner Wirklichkeit: das ist das Entscheidende.

„Die Kunst muß immer im Bereiche der Erscheinungen bleiben", wie Goethe an Schiller schreibt, und einen Goethe wird auch der krasseste Futuristenhäuptling nicht als Materialisten verdächtigen können. Hinter jedem seiner Menschen, nicht nur hinter Mignon, sondern ebenso hinter Eduard wie hinter Ottilien, hinter den realistischsten wie hinter den phantastischsten seiner Gestalten liegt das Metaphysische, das Unsichtbare, das wir nicht zu sehn, sondern nur zu fühlen vermögen.

Dieses Unsichtbare sichtbar zu machen, das ist was wir Kunst nennen. Ein Künstler, der darauf verzichtet, das Unsichtbare, das, was hinter der Erscheinung liegt — nennen wir es Seele, Gemüt, Leben — vermittelst seiner Darstellung der Wirklichkeit auszuwirken, ist kein Künstler. Aber der Künstler, der auf die Darstellung der Erscheinung verzichten wollte zugunsten einer stärkeren Auswirkung seines Empfindens ist ein — Idiot. Denn wie soll das Übersinnliche ohne das Sinnliche begriffen werden?

Alle bildende Kunst (ebenso die Poesie) ist Gleichnis. Woher anders als aus der Natur kann das Symbol für das Gleichnis genommen werden? Die Phantasie des Künstlers muß den Stoff zu ihren Symbolen von den Sinnen und diese wieder müssen ihn von der Natur nehmen. Wenn es keine Wirklichkeit gäbe, könnte es keine Kunst geben, wie es keine Sonne gäbe, wenn unser Auge sie nicht sähe.

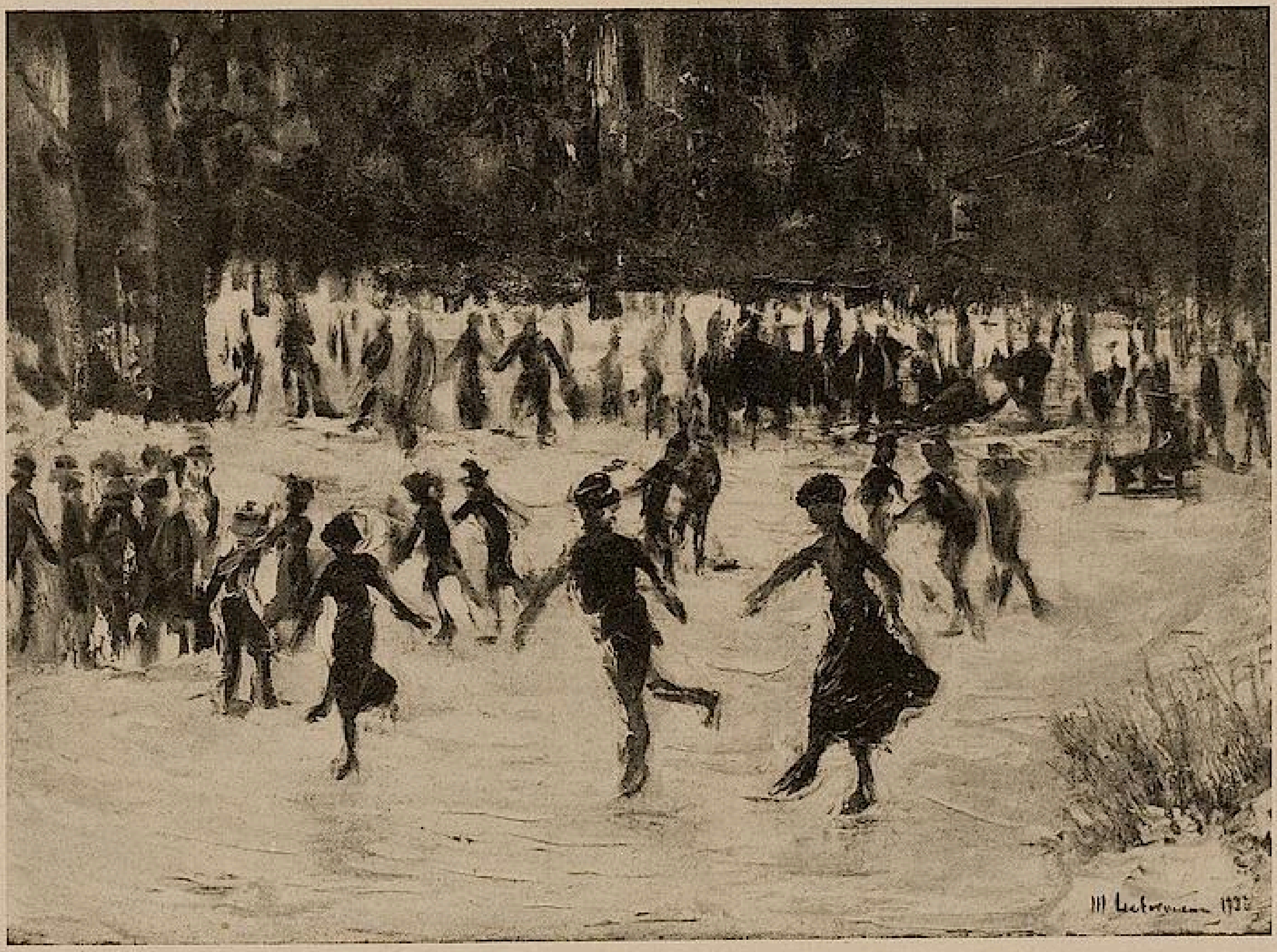
Wenn also der Künstler den Stoff für seine Gestalten der Wirklichkeit entnehmen muß, so

MAX LIEBERMANN, KONZERT. 1919

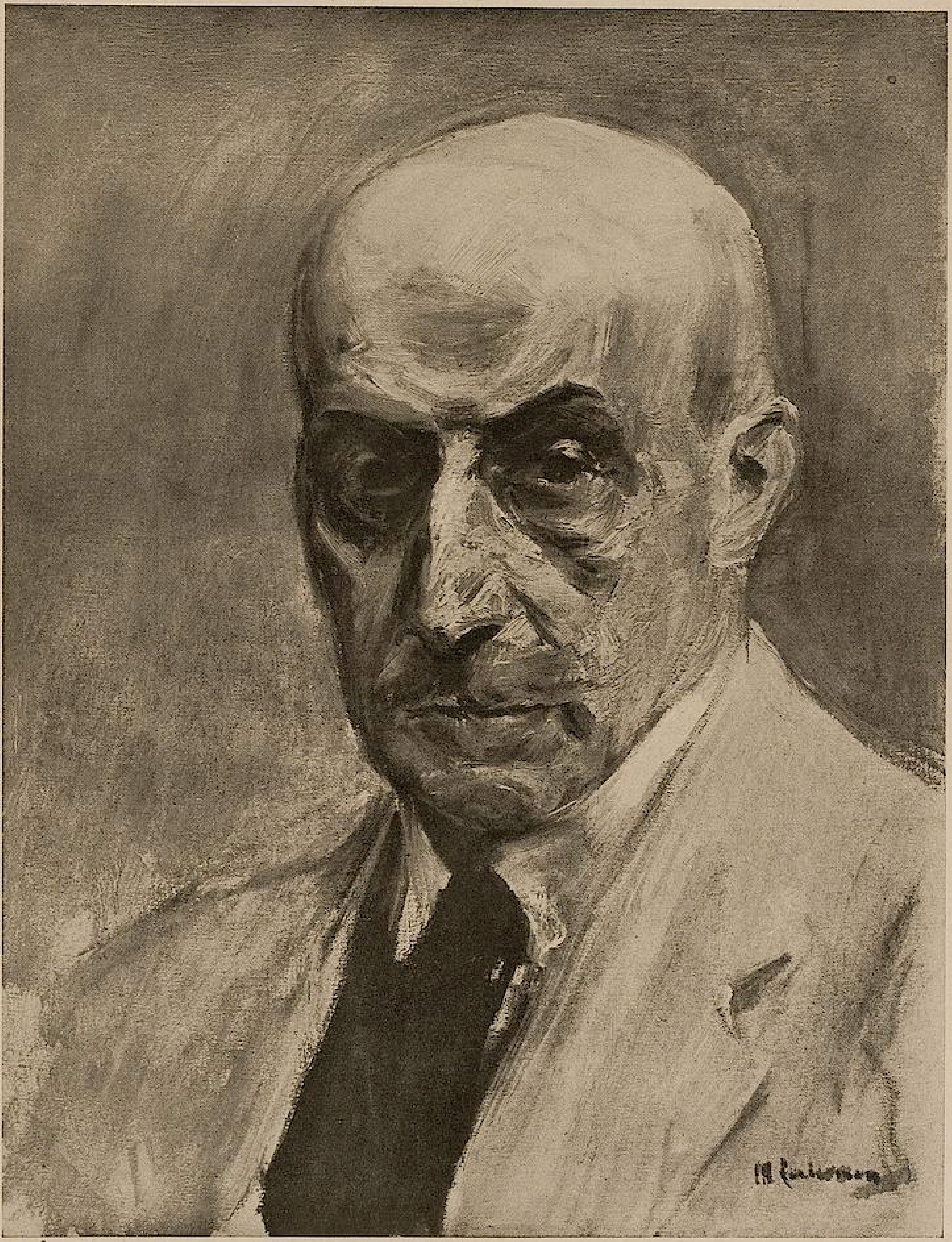
leuchtet von selbst ein, daß sein Verhältnis zur Wirklichkeit seine Kunst bedingt.

Die Nachahmung der Natur seitens des Künstlers ist immer eine Nach- und Neuschöpfung, die in der Darstellung dessen besteht, was er, und zwar das, was er und kein Andrer in die Natur hinein oder aus der Natur heraussieht. Aber künstlerisches Sehen heißt nicht nur optisches Sehen, sondern auch Erschauen der Natur: der Künstler gibt den Begriff der Natur und zwar seinen Begriff von der Natur, daher ist es ein anderes mit den Augen des Kammerdieners, der nur die kleinen Fehler und Schwächen seines Herrn sieht, oder mit den Augen des Künstlers die Welt anzusehen: nur wer sie als ein lebendiges Ganzes anschaut, ist ein Künstler. Nur wer den Odem Gottes in der Natur spürt, wird in Wirklichkeit lebendig gestalten können, nur der Pantheist; und darin scheint mir der Grund für die unbegrenzte Verehrung zu liegen, die Goethe Zeit seines Lebens für Spinoza empfunden hat. Der Künstler erfaßt die Wirklichkeit als Werdendes, nicht als Gewordenes. Als jemand Courbet fragte, wie er so oft einen Apfel oder eine Birne malen könne, antwortete er: weil ich dazu angeregt war. Nicht das Was, auch nicht das Wie, den Begriff der lebendigen Natur zu gestalten, macht den Künstler.

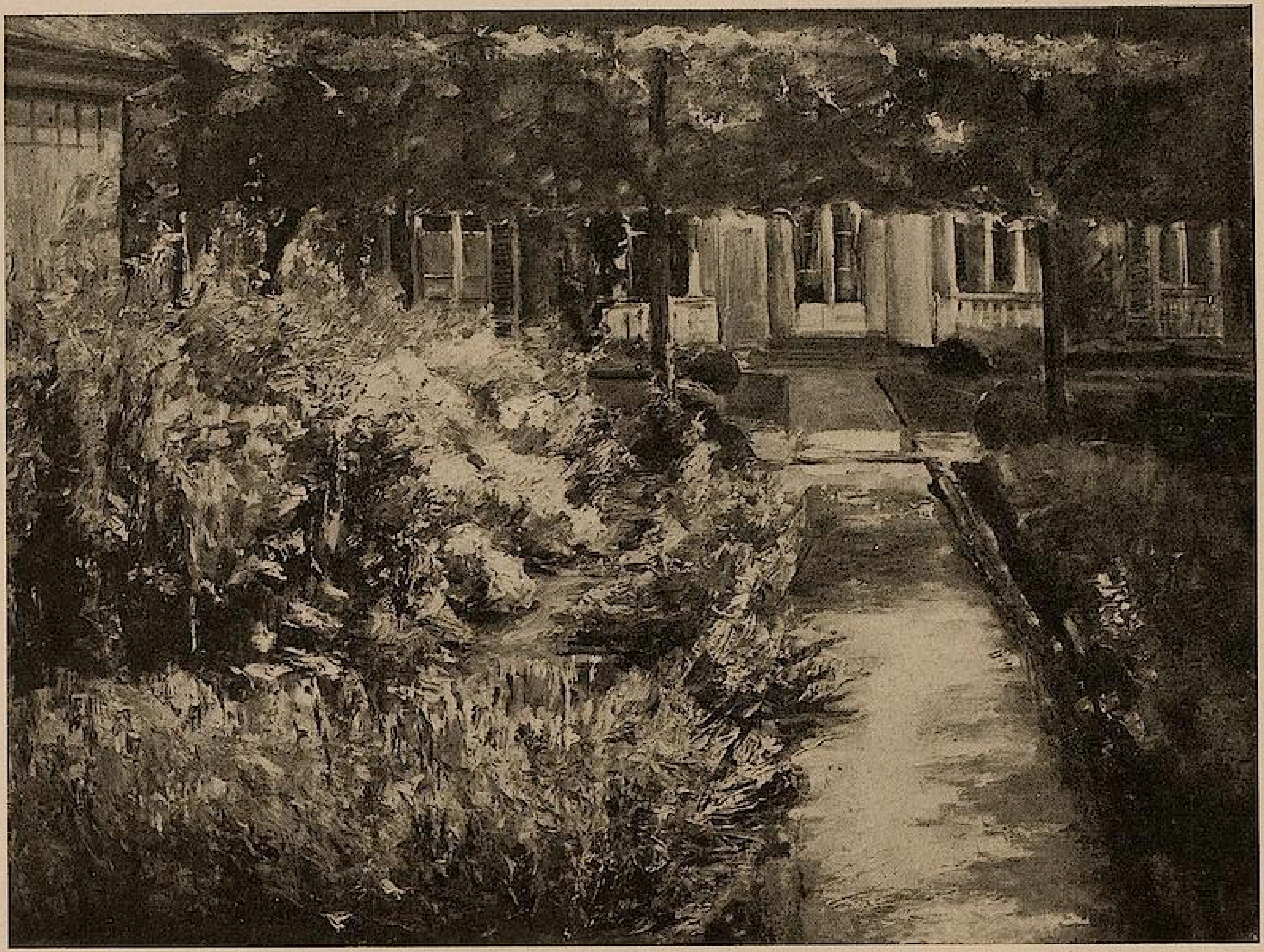
Gefühl ist alles: seine Gefühle auf Begriffe bringen, macht den Philosophen, seine Gefühle gestalten, den Künstler. Nur der Musiker ist unabhängig von der Natur. Der Maler, der Bildhauer, der Poet sind abhängig von den Geschöpfen, die sie schufen. Auf dem Irdischen fußend, können sie sich nur kraft des Gedankens zum Überirdischen emporheben. Und hierin liegt die Grenze, die bildende Kunst oder Poesie nie ungestraft überschreiten dürfen: sie dürfen nie das Urbild der Natur zur Unkenntlichkeit verzerren.



MAX LIEBERMANN, SCHLITTSCHUHLAUF. 1921



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS



MAX LIEBERMANN, GARTEN IN WANNSEE. HERBST. 1921

MAX LIEBERMANNS KUNST SEIT 1914

VON

ERICH HANCKE

Die Erregungen der Kriegszeit spiegeln sich auch in Liebermanns Schaffen; seine impulsive Natur konnte nicht anders als lebhaft auf die anstürmenden Ereignisse und Ideen reagieren. In den Jahren 1914 und 1915 fand er nur zu wenigen bedeutenden Arbeiten die nötige Sammlung. Aus der Stimmung des Augenblicks heraus zeichnete er politische Satiren und soldatische Szenen für die im Paul Cassirerschen Verlage erscheinende „Kriegszeitung", für die auch Gaul, Barlach, Slevogt und viele andere tätig waren, malte er Soldatenbildnisse: 1914 das glänzende, schneidige Porträt des Husarenobersten v. Kescycky und im Winter 1915/16, in mehreren Fassungen, das repräsentative des Generalfeldmarschalls v. Bülow, beide in der feldgrauen Uniform. Im Gegensatz zu diesen von optimistischem Geiste erfüllten Werken stehen zahlreiche Selbstporträts, die Liebermann, in der Tätigkeit

MAX LIEBERMANN, DOPPELBILDNIS. 1919

Beruhigung suchend, jedoch des Entschlusses zu anspruchsvolleren Arbeiten nicht fähig, in der Stille des nun seltner von Besuchern betretenen Ateliers malte.

Einige von ihnen sind skizzenhaft, andre in gewissenhaftester Weise ausgeführt, und unter diesen besonders eines, das in seiner allzuweit getriebenen Durchbildung Zeugnis davon ablegt, wie Liebermann in jener Zeit allgemeiner Anspannung auch von sich das Äußerste verlangen zu müssen glaubte. Porträtaufträge flossen spärlich, doch entstanden damals u. a. die Bildnisse des Kammergerichtspräsidenten Heinroth, des Geheimrat Erdmann und des Verlegers S. Fischer.

Im Sommer 1915 leiten einige Gartenbilder die lange Reihe von Werken dieser Art ein, die Liebermann während der folgenden Jahre in Wannsee im Parke seiner Villa und deren Umgebung schuf. Sein Besitztum wurde nun erst recht wertvoll für ihn. Es gewährte ihm die Möglichkeit, in der freien Natur zu malen und versorgte ihn auch in den entbehrungsvollen Kriegsjahren, in denen er wie alle schwer zu leiden hatte, wenigstens mit Gemüsen. Der ursprünglich für den Gemüsebau angelegte Teil des Gartens langte bald nicht mehr hin, und auch auf der großen Rasenfläche des Ziergartens dehnte sich ein Kohlfeld aus.

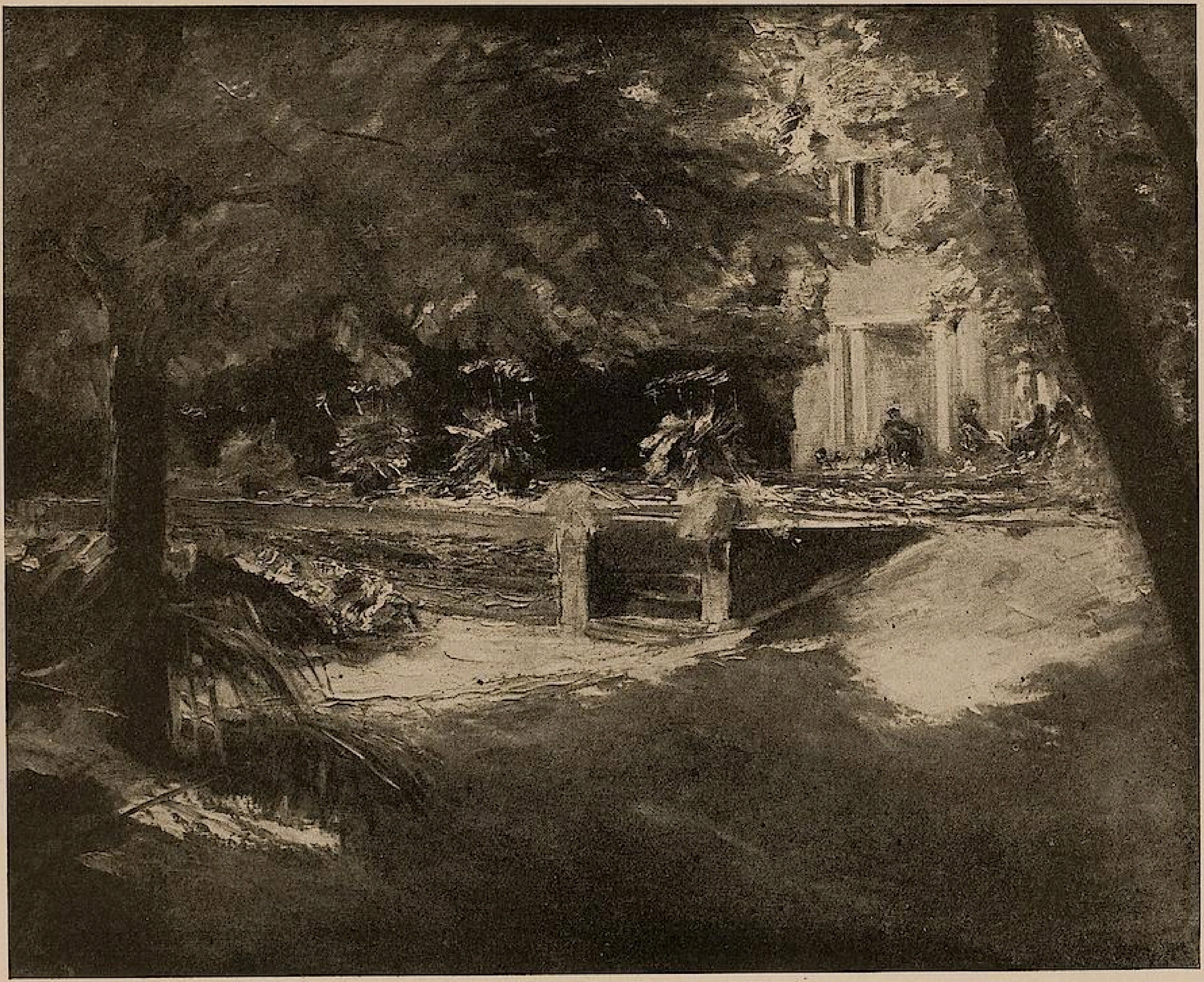
Mit fortschreitender Gewöhnung an die außergewöhnlichen Zustände kehrte bei Liebermann die auf die Dauer nicht zu unterdrückende Arbeitslust zurück. Sie wurde erhöht durch mancherlei Erfolge. Im Juli 1917 veranstaltete die königliche Akademie am Pariser Platz zu Ehren des nun Siebzigjährigen eine große Ausstellung seiner Werke, die größte der drei Kollektivausstellungen, die seit 1897 im Abstand von je zehn Jahren einander gefolgt waren. Fast zweihundert Bilder waren trotz der Schwierigkeiten, die ihr Transport während des Krieges verursachte, vereinigt worden. Es war eine Übersicht seines gesamten nun ein halbes Jahrhundert umfassenden Schaffens, der man wohl mit Spannung entgegensehen konnte; denn wenn auch Liebermanns Stellung unter den Malern seiner Generation längst entschieden war, so handelte es sich doch darum, wie seine Kunst sich gegen die Zeit behaupte, man konnte Schlüsse für ihre zukünftige Geltung ziehen.

Es ist von Liebermann gesagt worden, man könne über ihn selbst jetzt noch nicht anders als polemisch schreiben; die Wirkung der Ausstellung erinnerte an dieses Wort. Die wohlbekannten, so oft gezeigten Bilder zwangen von neuem zu entschiedener Stellungnahme für und wider, ein gemäßigtes Wohlgefallen war ihnen gegenüber nicht möglich; aber die Wucht dieses Lebenswerkes mußte jedermann zum Bewußtsein kommen. Vollkommen klassisch erschienen die Werke der Frühzeit, die Münchener Bilder und viele von den Bildern aus letzter Zeit. Die Frühwerke, Proben einer außergewöhnlichen Begabung, Denkmäler einer prachtvollen, auf der Tradition beruhenden Malkultur, aber noch wenig persönlich, gleichsam erst das Vorspiel zu seiner Entwicklung; die Münchner Bilder in ihrer Intimität, ihrer Verliebtheit ins Detail, ihrer vorwiegend zeichnerischen Art seine wahren Jugendwerke; die neueren Bilder, in denen nach rastlosen Kämpfen, nach Überwindung vielfacher Einflüsse eine echte, originale Meisterschaft gewonnen ist. Diesen gegenüber hatten die Werke aus der Zeit der eigentlichen Entwicklung, also vor allem die aus den neunziger Jahren, keinen leichten Stand. Aber obgleich sie zum Teil problematisch geblieben sind, gibt ihnen doch das leidenschaftliche Ringen um Erweiterung des malerischen Ausdrucks, das in ihnen fühlbar wird, einen eigentümlichen Reiz. Auch diese Bilder möchte man in Liebermanns Lebenswerk nicht missen, abgesehen davon, daß sich auch unter ihnen manches Vortreffliche befindet, wie z. B. die ersten badenden Jungen; sie sind nötig zum Verständnis dieses Malers, der immer bereit war, alles aufs Spiel zu setzen, um alles zu erringen.

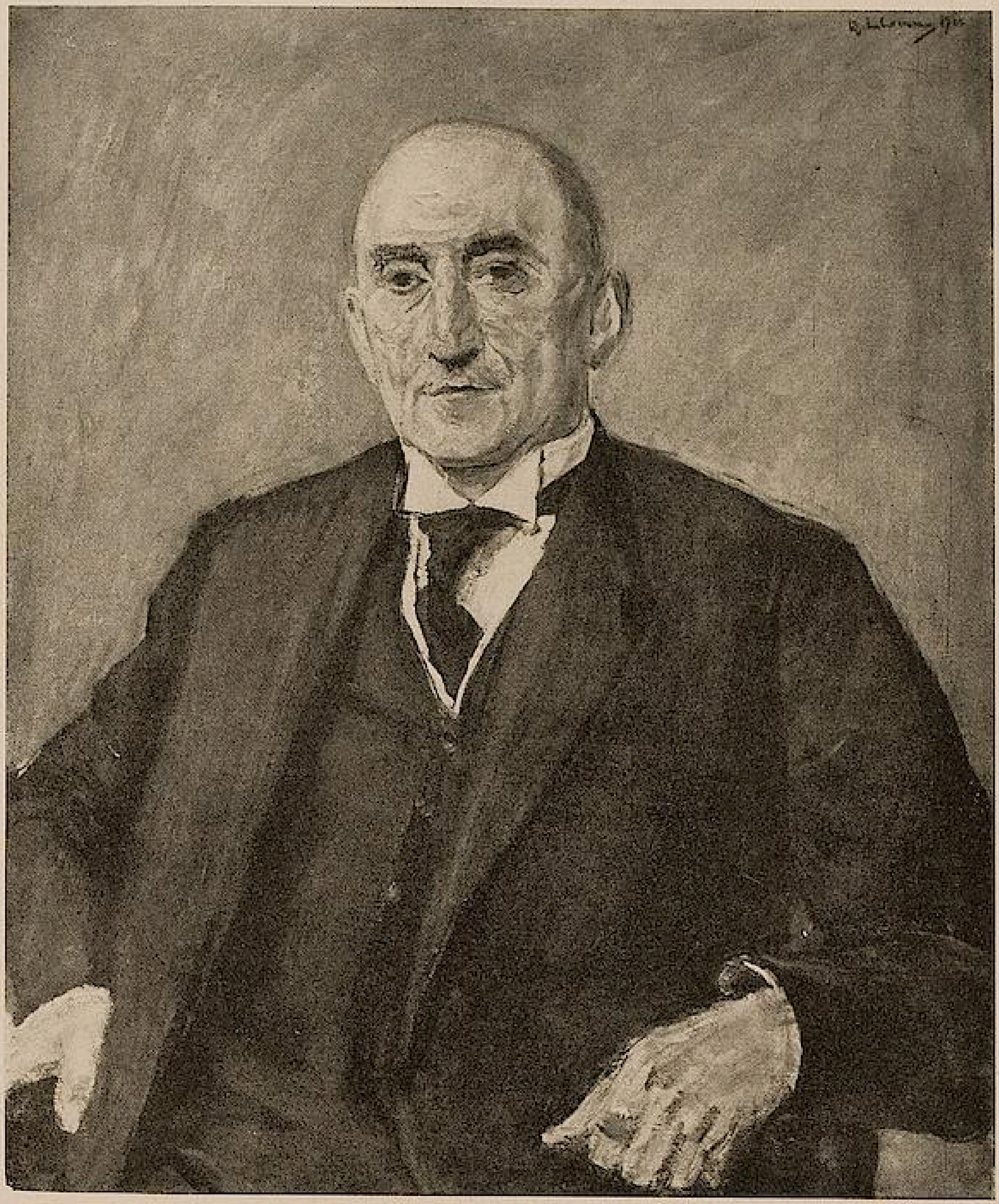
Von Zeichnungen und Pastellen wurden nur wenige vorzügliche Proben gezeigt, weil erst im Februar des vorhergegangenen Jahres eine große und in ihrem Erfolg epochemachende Ausstellung Liebermannscher Zeichnungen im Salon Cassirer stattgefunden hatte.

Die Akademie-Ausstellung trug Liebermann seinen ersten preußischen Orden ein: es war allerdings gleich der Rote Adlerorden III. Klasse.

Im Sommer 1917 hatte er seine volle Produktivität wiedergefunden. Es ist erstaunlich, welche Mannigfaltigkeit in den Wannseebildern erreicht ist, obwohl Liebermann sich mit der Zeit ganz auf seinen Garten beschränkte, während er anfangs auch die angrenzenden Alleen, 1916 sogar das Restaurant Nikolskoe in den Bereich seiner Dar-



MAX LIEBERMANN, GARTEN IN WANNSEE. 1918



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES HERRN L. 1922

stellung gezogen hatte. Die Bilder der verschiedenen Jahre ähneln einander sehr wenig; jeder Jahrgang hat trotz gelegentlichen Zurückgreifens auf früher behandelte Motive seinen eigenen Charakter. Der prächtige „Garten" und die Alleen von 1915 könnten noch in Noordwijk entstanden sein. 1916 finden wir in der „Gartenbank" und den „Blühenden Kastanien" grelles Sonnenlicht und tiefe Schatten, in einer „Gartenterrasse" wuchtige sich perspektivisch lebhaft zueinander verschiebende Linien und starke Farbenkontraste. Das folgende Jahr ist bezeichnet durch helle Hausfassaden in blondem verschleierten Licht und ein Kohlfeld, das sich weit ins Bild hinein bis zum fernen Hause dehnt; sein verwandelter Garten konnte damals in Liebermann die Erinnerung an Holland wachrufen, aber die Stimmung der Bilder ist schon recht unholländisch. 1918 interessierten ihn besonders die Birkengruppen, die sich am Rande seines Besitztums zum Seeufer hinabziehen. Er malte sie gegen den Hintergrund des blauen Wassers und, schöner noch, gegen den saftig grünen Garten. 1919 kehrte er zu den Blumenparterres zurück, doch unterscheiden sich die Gartenbilder dieses Jahres von den früheren durch einen stillebenartigen Zug, der in einem „Blumenbeet" von 1920 noch stärker hervortritt. Und in dieser Mannigfaltigkeit prägt sich eine deutliche Entwicklung aus, ein allmähliches Eindringen in diese Natur, die sich Liebermann, dessen Augen an die reichere Atmosphäre Hollands gewöhnt waren, nicht sogleich erschloß. Erst nach und

MAX LIEBERMANN, KIND MIT WÄRTERIN UND PUPPE. 1920

nach lernte er Licht und Ton der Wannseelandschaft treffen. In der „Gartenbank" empfindet man noch etwas Künstliches, etwas wie einen Theatereffekt, wenn man sie mit der eine Zeitlang in der Nationalgalerie ausgestellten „Hausfassade" von 1917 vergleicht, und diese wiederum steht an Wahrheit hinter dem „Blumenbeet" von 1920 zurück. Bezeichnend ist auch, daß der Schwerpunkt des Bildes, der sonst bei Liebermann im Mittelpunkt lag, sich jetzt zuweilen nach dem Vordergrund verschiebt, sodaß dieser zur Hauptsache wird. Bilder wie das „Blumenbeet" und andere dieser Art sind neu in seinem Schaffen. Liebermann meint jetzt, in Wannsee seien nur die Vordergründe schön; aber es spricht da wohl auch viel Persönliches mit, besonders die dem Alter natürliche Beruhigung. Wenn früher in den Dorfstraßen, den Alleen, den Dünen- und Strandbildern der Sinn ins Weite hinaus geführt wurde, so begegnet er in den Wannseebildern einem heiteren sich Bescheiden mit dem Gegenwärtigen. Damit ist schon gesagt, daß in diesen Bildern eins der wichtigsten Wirkungselemente Liebermannscher Kunst ausscheidet. Aber auch die Intimität der frühesten Gartendarstellungen, wie der Bleiche, ist ihnen fremd. Wenn sich gleich Liebermann in seinem schönen Hause und dem prächtigen Garten wohl und geborgen fühlt und kaum noch an Holland zurückdenkt: Beschaulichkeit liegt ihm ferner als je. Was in den Wannseebildern wirkt, ist die Stärke der malerischen Übersetzung. In der Kunst, einen Natureindruck zum Bilde zu formen, ist

Liebermann jetzt unumschränkter Meister. Seine Auffassung, zumal die zeichnerische, die immer noch die Grundlage seiner Kunst bildet, ist so sicher, daß er die wesentlichen Linien und Massen spielend erfaßt. Und seine Komposition hat immer einen großen Wurf. Die Farbe ist mehr den Schwankungen des Gelingens unterworfen. Sie hat die Tendenz, so unmateriell wie möglich zu sein. Um das zu erreichen, griff Liebermann neuerdings zu einem stark aufsaugenden Kreidemalgrund, auf dem man nur tuschend malen kann, und der der Farbe eine außerordentliche Helligkeit, aber leicht auch einen zu weißlichen Ton gibt.

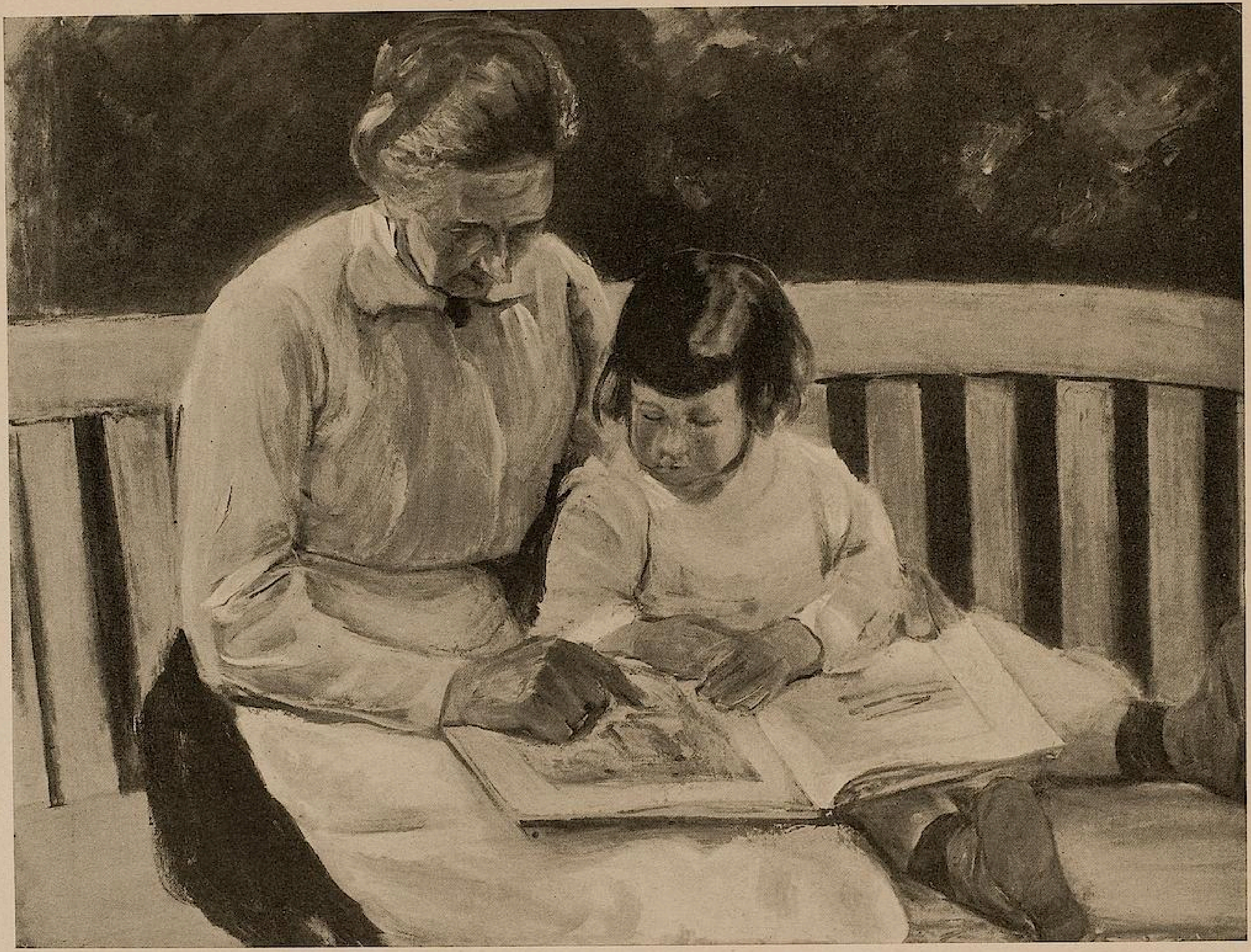
Diese Gefahr ist nicht immer vermieden; oft jedoch, und besonders bei schnell gemalten Bildern, ist in leichter, lebendiger Behandlung eine koloristische Frische und Eleganz erzielt, wie sie solchen Motiven mit ihrer anmutigen Architektur, ihrer gepflegten Vegetation und ihrer bunten Blumenfülle nicht besser angepaßt sein könnte.

Ist diesen Landschaftsbildern mit der Abgeklärtheit auch die Kühlheit von Spätwerken eigen, so spricht aus anderen gleichzeitigen Bildern eine warme menschliche Empfindung. In seiner Enkelin, dem Kinde seiner Tochter, die sich mit dem Legationsrat und späteren Gesandten Dr. Riezler verheiratet hatte, wächst Liebermann ein neues Lieblingsmodell heran, das er unablässig zu beobachten und wiederzugeben bemüht ist. Eine Fülle von Zeichnungen, Pastellen, Ölbildern, Radierungen läßt uns die Entwicklung der Kleinen von Schritt zu Schritt verfolgen. Wir sehen sie im Wagen, im Stühlchen sitzen, an der Hand der Wärterin die ersten Gehversuche anstellen, dann von ihr beaufsichtigt im Garten spielen usw. Namentlich der Sommer 1919 war zum Teil solchen Aufgaben gewidmet. Da entstand vor allem das lebensgroße Bild „Enkelin mit Kinderfrau", das bald in die Nationalgalerie kam, ein Werk von schöner Einfachheit, worin die feine, liebevolle Auffassung des Menschlichen ebenso fesselt, wie die Bewältigung des schwierigen malerischen Problems — weißgekleidete Figuren auf einer weißen Gartenbank — Bewunderung erregt. Ein kleines Bild, das derselben Zeit angehört und 1920 in der Sezession ausgestellt war, zeigt die Kleine, wie sie auf dem Schoß der Wärterin sitzend mit ihren Händchen auf dem Bilderbuch herumtappt, das vor ihr auf dem Tische liegt. Diese Bilder kann man unbedenklich den wundervoll intimen Porträts an die Seite stellen, die Liebermann vor Jahren von seiner kleinen Tochter gemalt hat.

Für den Maler möchte man es also keineswegs bedauern, daß er durch die Verhältnisse von Holland ferngehalten wird; wohl aber für den Zeichner. Wenigstens für den Landschaftszeichner. Denn wenn Liebermann auch für seine Porträts und alles Figürliche überhaupt immer noch zahlreiche und meisterhafte Studien zeichnet, so bedient er sich doch zur Vorbereitung seiner Landschaften jetzt fast ausschließlich der Pastelltechnik. Auch fällt in Wannsee der Anlaß zu den erkundenden Wanderungen fort, denen in Holland gewöhnlich die ersten Tage nach der Ankunft gewidmet waren und auf denen sich die Skizzenbücher im Umsehen füllten. Die neuen Pastelle, die größer und malerischer behandelt sind als die früheren, können trotz ihrer prächtigen Wirkung nicht vergessen lassen, daß seit geraumer Zeit einer der fruchtbarsten Bezirke von Liebermanns Kunst brach liegt. Ein Verlust, der uns besonders schmerzlich zum Bewußtsein kommt, wenn wir an die prachtvollen Blätter denken, die Liebermann gerade in den dem Kriege unmittelbar voraufgehenden Jahren von seinen holländischen Studienreisen mitbrachte. Aus neuster Zeit wäre nur ein Blatt von ähnlicher Bedeutung zu nennen: die Zeichnung des Pariser Platzes mit einziehenden Truppen vom Herbst 1918 (Kronprinzenpalais).

Dagegen hat sich Liebermann neuerdings mit steigendem Erfolg der Illustration zugewendet. Seinen Lithographien zu Kleists Erzählungen, die 1917 erschienen sind, merkt man deutlich an, daß sie während und infolge des Krieges entstanden sind; waren doch einige von ihnen in etwas anderer Form bereits in der Kriegszeitung veröffentlicht worden. Der Geschmack am Abenteuer und die Lust, durch drastische Darstellung eines bezeichnenden Vorganges unmittelbar zu wirken, beide seinem Wesen antipathisch, aber durch die Stimmung des Krieges vorübergehend in ihm geweckt, ließen ihn die sich bietende Aufgabe gern ergreifen und dank seinem großen Können in gewisser Weise meisterhaft bewältigen. Das gleiche gilt von den drei 1917 für die Zeitschrift „Kunst und Künstler" gezeichneten Lithographien zum „Bassompierre" von Goethe.

Zwei Arbeiten, die er bald darauf begann, die



MAX LIEBERMANN, ENKELIN MIT KINDERFRAU. 1919

Zeichnungen zu Goethe's „Novelle" und „Der Mann von 50 Jahren", sind von einem anderen Geiste getragen und wohl geeignet, durch den Vergleich mit dem „Kleist" uns Klarheit darüber zu geben, was Liebermanns Illustration versagt ist und wo ihre Vorzüge liegen. Im „Kleist" strebt er der Dichtung nach, sucht er seine Einbildungskraft auf die Welt des Dichters einzustellen. Bei den Goetheschen Novellen zieht er die Dichtung zu sich heran und leiht ihre Bilder aus seiner eigenen Anschauungswelt. Und während es ihm im „Kleist" nur selten gelingt, mit seiner Zeichnung ein Äquivalent der Dichtung zu geben, verschmelzen im andern Fall Bild und Wort zu schöner Einheit.

Für Liebermann spielen sich die Goetheschen Novellen und zumal „Der Mann von 50 Jahren" in Wannsee ab, Haus, Park, See geben den Schauplatz, und die Bewohner des Hauses identifizieren sich für ihn mit den Gestalten der Dichtung. So läßt er die Unterredung des Majors mit seinem „theatralischen Freunde" an dem mit der Kopie der Frans Halsschen Fähnrichs gezierten Kamin seines Gartenzimmers in Wannsee stattfinden, bei dem älteren Herrn, der am runden Tische sitzt, können wir an Liebermann selbst denken, der sicherlich oft seinen Schwiegersohn oder einen Besucher so vor sich am Kamin lehnen sah, wie auf der Zeichnung der Freund es tut. In der Szene, wo Flavio in höchster Aufregung hereinstürzt, erkennen wir in den beiden erschrocken emporfahrenden Damen Liebermanns Gattin und Tochter. Diesen Beispielen ließen sich noch beliebig viele andere hinzufügen, die zeigen, wie Liebermann aus der umgebenden Wirklichkeit, zuweilen, aber selten, auch aus seinen Studien schöpft. Dennoch bleibt er nirgends an der Realität haften: alles ist idealisiert, aber voll Leben und die Phantasie befruchtender Natur.

Ob nun diese Art des Illustrierens, die, um ihr Bestes zu geben, von dem in der Natur Gesehenen ausgehen muß, auf weitere Gebiete anwendbar ist, und ob Liebermann seiner ganzen Eigenart nach ein Illustrator im landläufigen Sinne sein kann, auf diese Fragen wollen wir hier nicht eingehen; in den Zeichnungen zu den beiden Goetheschen Novellen* hat er ein Werk geschaffen, das sich seinen freien Werken ebenbürtig anreiht.

* Die „Novelle" ist Weihnachten 1921 erschienen. „Der Mann von 50 Jahren", obgleich schon fertiggestellt, harrt noch der Herausgabe.

Die Zeichnungen sind von Liebermann mit der Feder entworfen und von O. Bangemann und, zum kleinen Teil, von Hönemann mit vollkommener Treue und ungewöhnlicher Kunstfertigkeit in Holz geschnitten worden. Die Arbeit daran, die sich jahrelang hinzog, brachte eine willkommene Abwechslung namentlich in Liebermanns winterliche Tätigkeit, die im übrigen dem Porträt gewidmet war. Denn obwohl er sich andauernd mit dem Gedanken trägt, noch einmal eine große figürliche Komposition zu malen, so ist er doch bisher nicht dazu gekommen. 1918 hatte er eine Szene von sehr sinnlichem Charakter komponiert und in der Skizze ziemlich weit ausgearbeitet, fand sie aber doch zur Ausführung ungeeignet.

Im Frühjahr, ehe er nach Wannsee hinauszog, beschäftigte ihn gewöhnlich, und zwar besonders in den Jahren 1917 und 1918 ein altes Lieblingsmotiv, der Tiergarten. Auf seinen täglichen Spaziergängen faßte er häufig ein Motiv auf, das er beim Nachhausekommen aus dem Gedächtnis malte. Diese Tiergartenbilder haben weniger Farbe und auch nicht die rassige Pinselschrift wie die vor der Natur gemalten Bilder, sie sind weich, zart, erinnern oft ein wenig an Renoir; aber in der Auswahl, im Ausschnitt, in der Atmosphäre geben sie den Tiergarten überzeugend, wie es nur eine langjährige Kenntnis und Liebe vermag. Auch einige Winterbilder sind auf diese Weise entstanden; ein Stück des zugefrorenen Neuen Sees mit Schlittschuhläufern. Und schließlich sei in diesem Zusammenhange noch eine Ansicht der Budapester Straße bei Abendbeleuchtung aus dem Jahre 1916 erwähnt.

Zwei kurze Reisen nach Wiesbaden im Herbst 1915 und 1917 wurden nur zur Erholung unternommen. An die erste erinnern einige Studien vom Kurgarten. Feindliche Flieger machten den Aufenthalt sehr ungemütlich; öfters trieb nächtlicher Alarm die Gäste des Hotels in die bombensicheren Keller. Viel schlimmer waren die Schrecken, die die Revolution mit sich brachte; denn am Brandenburger Tor und in der Nähe des Reichstagsgebäudes spielten sich besonders häufige Straßenkämpfe ab. Da gab es aufregende Stunden, wenn die Maschinengewehre auf dem Pariser Platz aufgefahren wurden, die Kugeln in die Hauswände und selbst, glücklicherweise ohne bedeutenden Schaden anzurichten, durch die Fensterscheiben

MAX LIEBERMANN, BILDNIS KARL SCHEFFLERS. 1918

schlugen, oder das Haus nach Flüchtlingen durchsucht wurde, die sich darin versteckt haben sollten. Aber dennoch ließ Liebermann sich nicht dazu bewegen, sein Atelier auf die Dauer zu räumen.

Von 1917 an hatte auch seine Tätigkeit als Porträtmaler einen neuen, außerordentlichen Aufschwung genommen und war allmählich, da sie auch im Sommer nicht ganz aussetzte, zu seiner Haupttätigkeit geworden. In der Sezession 1918 beispielsweise hatte er sechs neue Porträts ausgestellt, die nur einen Teil der Jahresproduktion bildeten. Auf das Porträt vor allem sind bei ihm jetzt Interesse und Ehrgeiz gerichtet, weil es ihm noch innere und äußere Widerstände zu überwinden gibt, während sein übriges Schaffen sich nahezu reibungslos abspielt. Die äußeren Widerstände wagen sich allerdings kaum noch hervor, Liebermanns Ansehen verbietet jede Kritik. Aber gerade hier möchte er seine Kunst nicht aufoktroyieren, möchte er, wie es in diesem Falle, wo die persönliche Berührung zwischen Künstler und Publikum so viel stärker ist als sonst, natürlich erscheinen muß, gefallen; freilich ohne den Beifall durch irgendwelche Konzessionen zu erkaufen. Andrerseits fällt es ihm trotz seiner hundert Porträts immer noch schwer, vor dem Modell dieselbe Unbefangenheit wie vor der Natur zu behaupten. Jedes neue Porträt bedeutet also einen neuen Kampf, und ein Erfolg auf diesem Gebiet gewährt ihm daher weit mehr Befriedigung als auf jedem anderen.

Die Entwicklung, die in Liebermanns Porträtierkunst zweifellos festzustellen ist, hat deren Grundlagen unberührt gelassen. Das Wesen des Menschen wird in seiner ganzen Erscheinung, nicht nur in den Zügen des Gesichts gesucht, und der vorzüglichste Träger des Ausdrucks bleibt die lebendige Silhouette. Aber das Lebendige ist für Liebermann nicht mehr das Momentane. Er verzichtet auf lebhafte Bewegungen und auf alles, was einen unmittelbaren Kontakt zwischen dem Dargestellten und dem Beschauer herstellen soll; er betont im Gegenteil die Distanz. Das Studienhafte tritt immer mehr hinter dem Bildhaften zurück, und die Auffassung gewinnt an Größe. Wie ehedem sind es auch jetzt die Menschen mit auffallender Erscheinung, die ihm am besten gelingen. Den Porträts des Fürsten Lichnowsky, des Baron Berger usw. schließen sich die Porträts des Industriellen Wolff, von 1917, des Prof. Israel, des Komm.-Rat Mandelbaum, des Baumeister Schiller und des Holländers Onnes van Nijenrodek und seiner Gattin, von 1918, in ihrer schlagenden Wirkung an. Bei dem Porträt von Richard Strauß, ebenfalls von 1918, ist über dem Streben nach eindringender Charakteristik die Lebendigkeit einigermaßen verloren gegangen, was namentlich ein Vergleich mit der unbekümmert gemalten und weit ausdrucksvolleren Studie zeigt. Es ist wohl in Liebermanns Persönlickkeit, aber auch in seinen Ansichten vom Porträt begründet, daß er hier nicht stets mit der Naivität schafft, die ihn sonst auszeichnet. Auch nicht mit der gewohnten Verve. Obwohl Beispiele genug vorhanden sind, die beweisen, daß er nur seinem Temperament die Zügel schießen zu lassen braucht, um auch hier das Außerordentliche zu leisten.

Eine solche außerordentliche Leistung ist das Selbstporträt der Mannheimer Kunsthalle, das gleichzeitig mit dem Strauß entstand. Der Eindruck, dem es seine Entstehung verdankt, war offenbar so stark, daß er alle Reflexion ausschloß. Liebermann hat sich in müder Haltung sitzend gemalt, der magere Kopf und die sehnige Gestalt tragen die Spuren des Alters, das Liebermann, wie er sich so scharf beleuchtet im Spiegel sah, ergreifend zum Bewußtsein gekommen sein mag. Das Licht fällt steil herab, hebt die ihm zugewendeten Flächen des Kopfes scharf heraus und vertieft die Schatten in den Augenhöhlen und den Furchen des Gesichts. Hell trifft es den gelblichweißen Rock und die ausruhend zusammengelegten Hände und setzt sie vom dunklen Anzug und dem dämmerigen Hintergrund ab. Die eckige Zeichnung betont Struktur und Knochenbau fast übermäßig, die flächigtuschende Malerei ist eher eine Schrift zu nennen: alles wirkt wie aus einem Guß, als ob in der ersten Idee auch gleich die Ausführung mit allen ihren Einzelheiten begriffen gewesen wäre.

Etwas kühler, aber an Wert dem Selbstporträt nahestehend ist das feine Porträt des Prof. R. Cassirer von 1918. Es ist ebenfalls in der flüssigen Malweise ausgeführt, die für Liebermanns Altersstil bezeichnend ist und der wir auch in dem Porträt des Grafen Brokdorff und dem des Hamburger Fabrikanten Wolff in Fliegertracht begegnen, die aber durchaus noch nicht zur feststehenden Regel geworden ist. Mit der Art der Aufgabe modifiziert sich auch die Ausdrucksweise. So ist das frische

MAX LIEBERMANN, BILDNIS FRAU L. 1922

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Porträt des Generaldirektors Gerstenberg von 1919 wieder kräftiger gemalt.

Zu dem besten, was Liebermann auf dem Gebiete des Porträts geschaffen, gehörten von jeher die Radierungen, in denen er seine Bilder noch einmal rekapitulierte und sie dabei auf die einfachsten Elemente des Ausdruckes zurückführte. Sein Meisterstück war das Kaltnadelporträt des Geheimrat Cohen. In den Radierungen nach dem Porträt Gerstenberg und einigen Bildern von seiner Enkelin, ebenfalls Kaltnadelarbeiten, konnte er es zwar nicht übertreffen, hält sich aber auf gleicher Höhe. Die selbständigen Porträtradierungen von Bode, Legien, August Gaul u. a., so vorzüglich sie sind, lassen erkennen, daß ihnen noch nicht der Läuterungsprozeß des ausgeführten Bildes vorangegangen war. Liebermanns Größe liegt nun einmal nicht darin, einen Menschen erschöpfend, in seiner Ganzheit, mit allen feinen Zügen zu geben, sondern den Grundzug seines Wesens herauszugreifen und ihn mit den einfachsten Mitteln zur Anschauung zu bringen. Seine Fähigkeit, mit einer Silhouette die Erscheinung und zugleich den Charakter des Menschen zu umreißen, zeigt sich glänzend in dem Porträt des Geh. Justizrat Cassel, mit dem er das Jahr 1920 anfing. Dieses Porträt ist um so bewundernswerter, als das Frappante nicht im Modell gegeben war, sondern ganz der Kunst des Malers anzurechnen ist. Unauslöschlich prägt sich uns das Bild des Mannes ein, der sich hier in angespannter Haltung im Stuhl zurücklehnt. Wie sprechend ist die Linie, die vom Nacken um die leichtgehobene Schulter und den Arm herum geht! Wie prachtvoll sind die nervös sich ballenden Hände! In diesem Bilde ist nicht eine Stelle, die nicht an dem Rhythmus teilnimmt, der das Ganze durchzieht, und die nicht laut von der Eigenart gerade dieses Menschen erzählt.

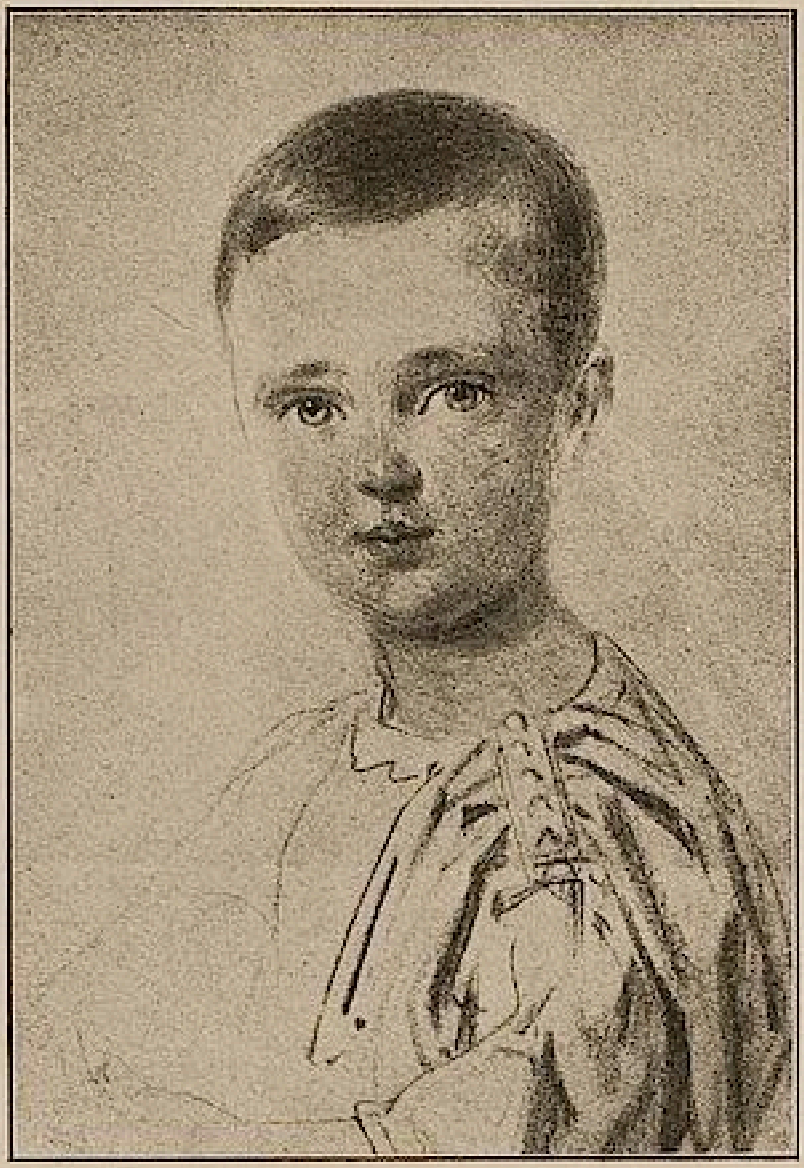
Mit dem Porträt des Grafen Brockdorff und zwei Landschaften, dem „Blumenbeet" und einem „Rosengarten", die sämtlich im Laufe des Jahres entstanden waren, erschien das Porträt des Geheimrat Cassel in der Ausstellung der Akademie der Künste, die Liebermann, der kurz vorher zu ihrem Präsidenten gewählt worden war, im Herbst 1920 eröffnete.

*

Hier nun, wo ich daran gehe, diese Betrachtungen abzuschließen, empfinde ich so recht, daß es einen Abschluß gar nicht haben kann. Der Meister lebt und schafft in ungeminderter Fruchtbarkeit, und solange seine Hand den Pinsel hält, wird er auch zu neuen Zielen weiterschreiten. Einen Stillstand gibt es für ihn nicht. Die Richtung jedoch, welche diese fernere Entwicklung nehmen wird, ist durch die unübersehbare Reihe seiner Werke bestimmt. Bieten sich auch immer neue Probleme der Lösung dar, es können nur solche sein, die sich natürlicherweise aus seiner bisherigen Produktion ergeben.

Anmerkung der Redaktion: Diese Betrachtungen schließen die demnächst erscheinende neue Auflage des Buches ab, das Erich Hancke über Liebermann geschrieben hat. Die meisten der Bilder, worauf Bezug genommen ist, sind in „Kunst und Künstler" abgebildet worden. Wir geben Jahrgang und Seitenzahlen an, um dem Leser die Kontrolle zu erleichtern.

Jahrgang XIII: Seite 383.
Jahrgang XIV: Seite 495, 589.
Jahrgang XV: Seite 501, 505, 508, 509, 511, 512.
Jahrgang XVI: Seite 105, 317—325, 425, 429, 431.
Jahrgang XVII: Seite 42, 292, 319, 475, 477.
Jahrgang XVIII: Seite 417, 418.
Jahrgang XIX: Seite 137, 139, 190, 380, 382, 383.
Jahrgang XX: Seite 237—243.



FRANZ KRÜGER, BILDNISZEICHNUNG

DREI BRIEFE VON FRANZ KRÜGER

Mein hochverehrter Freund!

So sehr ich auch fühle, wie wenig die Erzeugnisse unsrer schwachen Kunst Sie interessieren können, so erlaube ich mir dennoch, Ihnen zwey Lithographien nach Ihrem Portrait, die Herr Sachs die Güte gehabt hat, anfertigen zu lassen, hierbey zu übersenden. Der Wunsch, mich in das Gedächtnis desjenigen Künstlers zurückzurufen, den ich aufrichtig verehre, wahrhaft bewundre, war zu groß, als daß ich ihn mir hätte versagen können. –

Die größten Künstler, sagt man, seyen zugleich die nachsichtsvollsten Kritiker; ich glaube dies auch von Ihnen, und bitte, dies Portrait nicht einer zu strengen Beurtheilung zu unterwerfen, vor der mir allerdings etwas bangt, da die Lithographie so wie jede Kunst bey Ihnen so sehr vervollkommnet dasteht. – Doch ein Schelm giebt's besser, als er's kann, sagt unser deutsches Sprüchwort und deshalb bitte ich ein Exemplar Ihrer verehrten Frau Gemahlin, eines Ihrer Frau Tochter, denen ich mich Allen, so wie Herr Laroche, gehorsamst und zwar unbekannterweise empfehlen bitte, einzuhändigen. —

Immer hofften wir, von Ihren Arbeiten unsre Ausstellung geschmückt zu sehen; jedoch vergebens. Sie scheinen uns arme Berliner ganz vergessen zu haben. Wenn Sie wüssten, wie wir uns Alle, besonders aber ich mich darnach sehne, wieder etwas von Ihren Werken sehen zu können! Lassen Sie uns nicht zu lange darauf warten. Ihre Zeichnung,

FRANZ KRÜGER, BILDNIS SEINER SCHWIEGERMUTTER
ZEICHNUNG

VERSTEIGERT BEI K. E. HENRICI, BERLIN

FRANZ KRÜGER, BILDNIS SEINES SCHWIEGERVATERS
ZEICHNUNG

VERSTEIGERT BEI K. E. HENRICI, BERLIN

nach welcher die Lithographie angefertigt, ist mir unendlich werth und macht die schönste Zierde meines Ateliers aus. Ich hoffe deshalb um Verzeihung, wenn ich Ihnen statt dieser nur Lithographien übersandte. Um keinen Preiss möchte ich mich von jener trennen.

Nun leben Sie wohl, mein verehrter lieber Freund und behalten im geneigten Andenken

Ihren

aufrichtig ergebenen F. D. (?) Krüger

Berlin, den 9ten November 1838.

Ihre schöne Pinsel und Palette, von der ich fast täglich male, machen mich leider nicht geschickter und muss ich fast an deren Inspirations-Kraft zweifeln.

Herzliche Grüsse an Herrn Ponterwok (?), der gewiss die Güte hat, Ihnen diese Zeihlen zu übersetzen.

Verehrter Freund und Gönner!

Soeben erhalte ich von der Lüderitzschen Kunsthandlung ein Schreiben, dessen Inhalt mich bei meiner Kur so unangenehm berührt, dass ich kaum etwas Wiederwärtigeres hätte erfahren können. —

Sagen Sie, theuerster Commerzienrath, ist es wirklich wahr, dass ich Ihnen je die Zusage zur Vervielfältigung des Portraits vom Prinz von Preussen gegeben habe, und wann und in welcher Form ist dies geschehen? Es kann dies doch nur vor dem 18ten März vorigen Jahres und zwar sehr flüchtig geschehen seyn, denn sonst hätte ich es im Verlaufe der letzten allerdings sehr bewegten traurigen Zeit nicht ganz und gar vergessen können und Sie würden doch einmahl des Geschäftes mit einer Silbe erwähnt haben und ich hätte alsdann meine Zusage natürlich nicht an Lüderitz vor einigen Wochen geben können! —

Ich hoffe, Niemand wird mich für fähig halten, mit zwey Handlungen zugleich ein Geschäft abzuschließen und ich habe nun Ursache, meine unglückselige Vergeßlichkeit und Zerstreutheit zu beklagen, die Andere und mich in solche Verlegenheit bringt, und würde natürlich allein die Schuld bey der ganzen Sache tragen. Demnach hoffe ich von Ihrer Güte und bitte Sie, lassen Sie

dies Geschäft an Lüderitz; es soll Ihr Schade nicht seyn und was in meinen Kräften steht, werde ich gern anwenden, um Sie zu entschädigen und Ihnen meine Dankbarkeit zu bezeugen. Viel ist ja ohnehin mit dem Portrait nicht zu machen und die Auslagen sind dabei bedeutender als Sie vielleicht glauben dürften. Bitte, bitte, bester Commerzienrath, einigen Sie sich mit Lüderitz und mir; Sie würden mich dadurch aus einer recht unangenehmen Lage reißen in die allerdings sich selbst gebracht hat Ihr

treu ergebenster F. D. Krüger

Marienbad, den 17ten July 1849.
Stadt Paris.

Mein verehrter Herr Sachs!

Wir haben von unserm Neffen in Paris (Moritz Krüger), den Sie die Güte hatten, dort aufzusuchen und von uns 30 Thaler auszuzahlen, seit jener Zeit keine Nachricht und auch dessen Eltern haben nichts von ihm gehört und wenden sich deshalb an uns. Hätten Sie wohl die Güte und setzten uns durch zwey Worte in Kenntniss, in welchem Monate Sie ihn in Paris sahen und ob derselbe sonst etwas gegen Sie über seine Verhältnisse geäußert hat, ob er gesund war? etc. Ich entsinne mich nicht mehr, ob ich von Ihnen ein Paar Zeihlen von seiner Hand erhalten, oder ob er sich mündlich für das Geld bey Ihnen bedankt hat. Ich bitte, meinem Gedächtnisse dabey zu Hülfe zu kommen und bin Hochachtungsvoll

Ihr

Dienstag. ergebenster Krüger

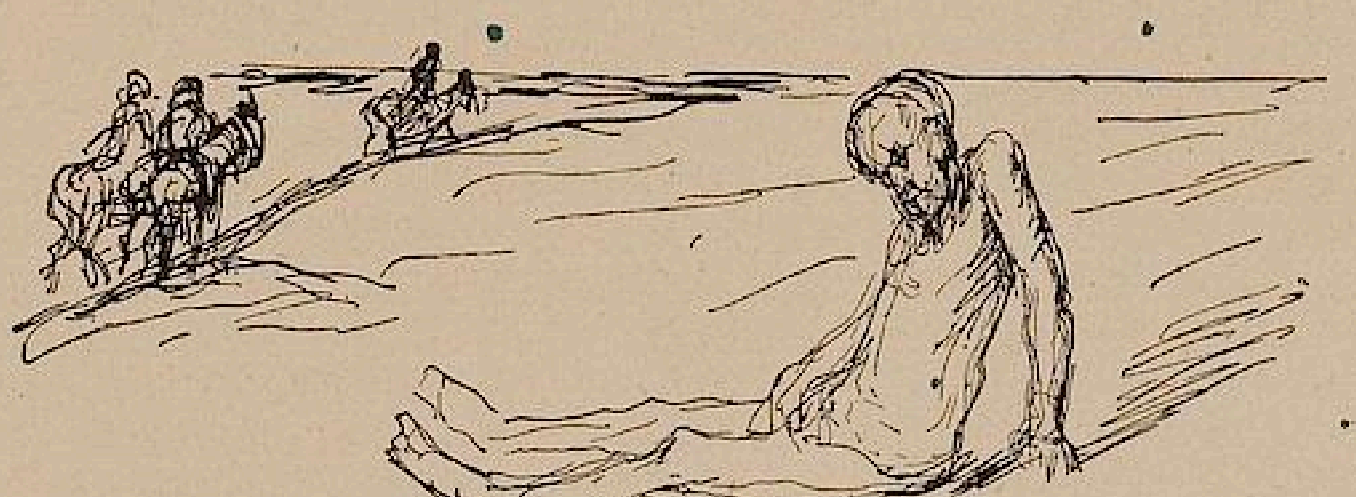
1837

Die beiden letzten Briefe sind an den Kunsthändler Sachs in Berlin gerichtet. Der Empfänger des ersten Briefes ist unbekannt.

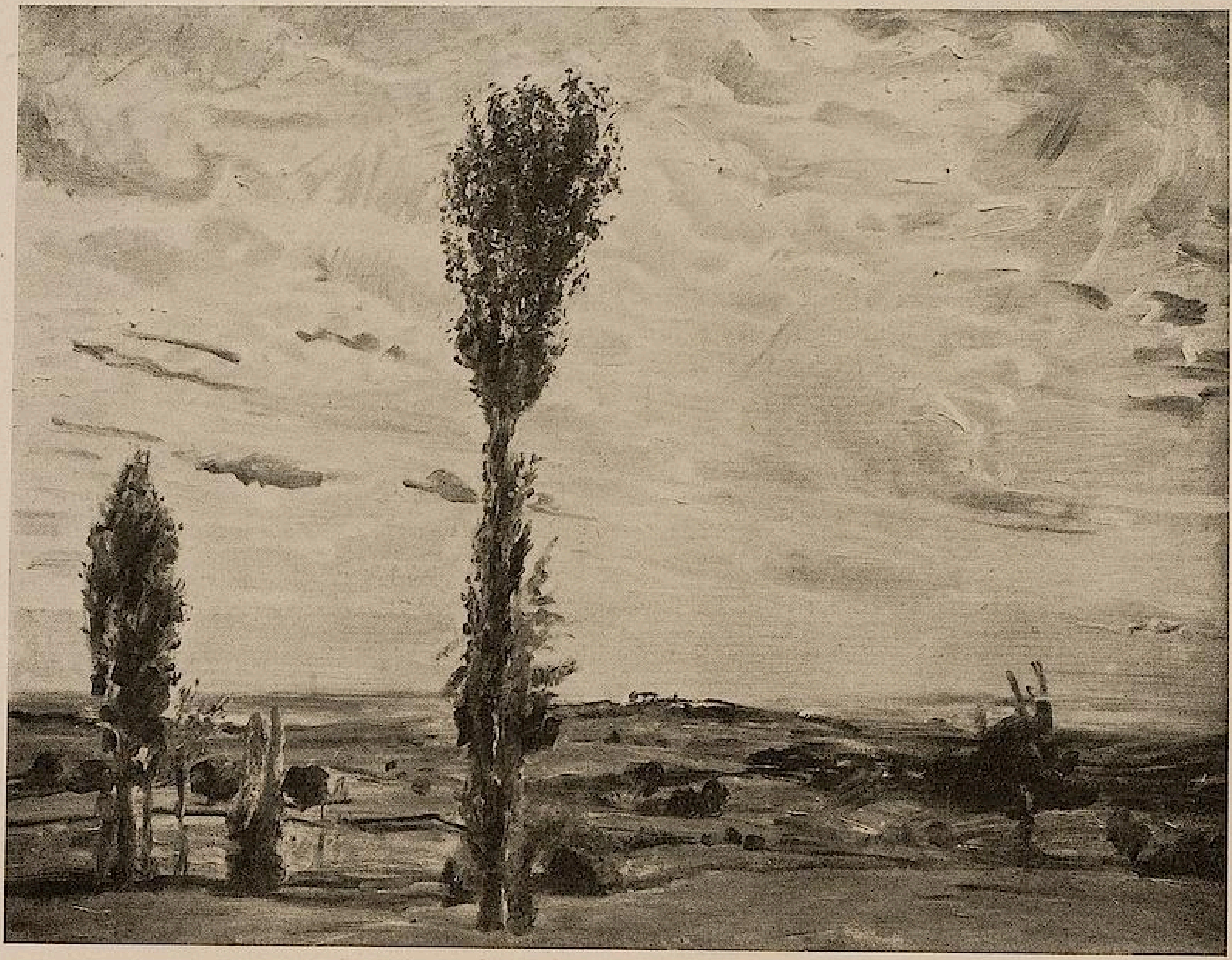
DER FÜNFUNDSIEBENZIGJÄHRIGE LIEBERMANN

Wir widmen dem Künstler den größten Teil dieses Heftes, um ihm in einer sachlichen Weise den Glückwunsch aller derer, die wir in dieser Zeitschrift vertreten dürfen, auszusprechen. Der Aufsatz Liebermanns ist in diesem Jahre erst geschrieben worden. Er darf wohl als das letzte Wort bezeichnet werden, das Liebermann über die Kunst und über die ergreifende Art, wie er die Kunst erlebt, zu sagen hat. Der Aufsatz ist den „Gesammelten Schriften" des Künstlers entnommen, die in diesen Tagen im Verlage dieser Zeitschrift erscheinen und in denen alles Wesentliche niedergelegt ist, was Liebermann im Laufe eines an Kämpfen und Siegen reichen Lebens gedacht, gesprochen und geschrieben hat. Dem deutschen Volk wird mit diesen „Gesammelten Schriften" eines der schönsten Künstlerbücher in die Hand gegeben.

Die Würdigung dessen, was Liebermann in den letzten acht Jahren geleistet hat, ist dem kritischsten Kenner und wärmsten Bewunderer Liebermanns, seinem Biographen Erich Hancke anvertraut worden. Wir haben diesen Arbeiten nichts hinzuzufügen als den Wunsch, daß der Künstler Liebermann, dessen Gestalt den Deutschen schon gleichnishaft geworden ist, ohne daß sie es wissen, lange noch von seinem Altersreichtum mitteilen möge, daß viele Jahre noch in diesen verworrenen Zeiten das Ethos seines Werkes und seines Lebens zu uns sprechen möge.



MAX LIEBERMANN, FEDERZEICHNUNG



MAX SLEVOGT, PAPPELN AM ABEND
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

DIE AKADEMIE DER KÜNSTE, DIE BERLINER SEZESSION UND ANDERES

VON

KARL SCHEFFLER

Die Ausstellung der Berliner Akademie der Künste, die durch Vorgänge bei der Zuwahl neuer Mitglieder gefährdet war, ist schließlich noch besser geworden, als unter so schwankenden Verhältnissen zu erwarten war. Freilich ist dieses „besser" noch der Feind des schlechthin Guten. Verhältnismäßig ist das Erreichte nicht übel; etwas Absolutes ist aber auch dieses Mal der Akademie der Künste nicht gelungen. Und es wird ihr wohl nicht gelingen, solange die Mitglieder das Vorrecht genießen, juryfrei auszustellen — ein Recht, worauf kein Akademiker jemals verzichten wird; das geht gegen die menschliche Natur. Zu mindestens einem Drittel besteht die Ausstellung aus Werken der in dieser Weise Bevorrechteten. Es sind Arbeiten, die selbst dort, wo das Niveau am niedrigsten ist, zur Entrüstung nicht Anlaß geben, aber sie interessieren in ihrer Mehrzahl auch nicht, man blickt darüber hinweg und ärgert sich nur, wenn nichtssagende Machwerke großen Formats auf die Hauptwände und in den Blickpunkt gehängt werden. Das zweite Drittel der vorhandenen Werke stammt von Künstlern, die persönlich eingeladen wurden, als der Ausstellungsplan gefährdet erschien, von denselben Künstlern zum Teil, die als neue Mitglieder vorgeschlagen waren und derenwegen es zu einer Krisis kam. Eine erbauliche Situation! Auch diese Arbeiten mußten juryfrei passieren; man war froh, sie zu haben. Es blieb der Jury also nur ein letztes Drittel — und das besteht naturgemäß aus Arbeiten, die an sich neutral

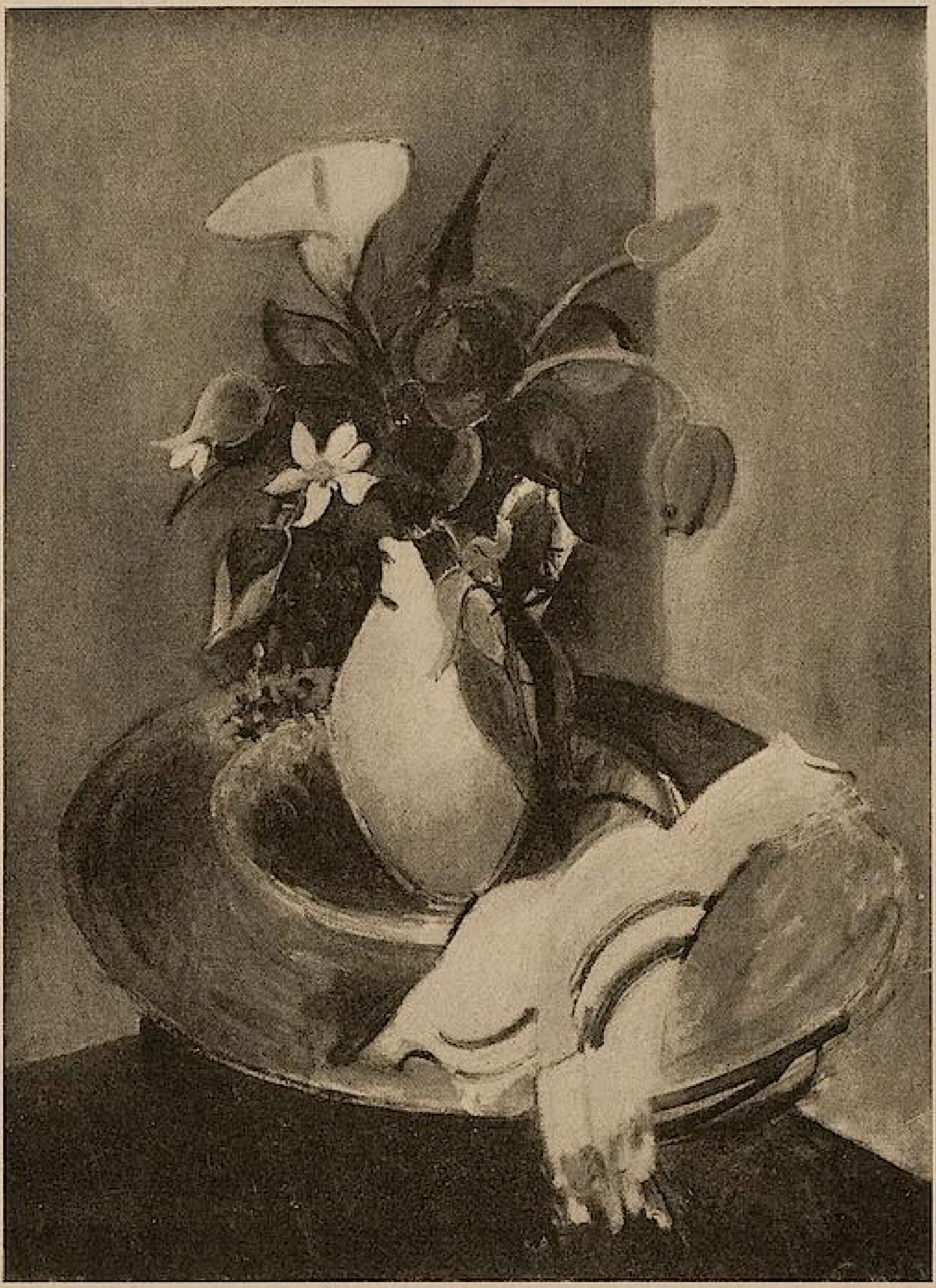
LOVIS CORINTH, DOPPELBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS FRITZ GURLITT, BERLIN

sind. Unter solchen Umständen kann weder Hochwertigkeit noch Einheitlichkeit zustande kommen, kann die Ausstellung nicht selbst zum Kunstwerk werden. Und wenn das unorganisch Zusammengekommene dann noch so übel gehängt wird, wie es geschehen ist, muß der Gesamteindruck verworren sein. Es könnte der Einwand erhoben werden, so sei nun einmal die heutige deutsche Kunst und eine Ausstellungsleitung könne sie nicht besser machen. Darauf ist zu erwidern, daß Auswahl und Gruppierung entscheidend sein kann. Mit Arbeiten der in dieser Ausstellung vertretenen Künstler — natürlich nach Abstrich einiger Namen — wäre eine Musterausstellung zu machen; mit Arbeiten derselben Künstler aber ließe sich auch eine ganz schlechte Ausstellung machen. Kritische Auswahl einer kleinen, urteilsfähigen Jury — oder, noch besser, eines einzigen Diktators mit Generalvollmacht — im Atelier der Künstler: das ist der Weg, gute Ausstellungen zu machen. Ihn zu gehen, bedürfte es nur des guten Willens aller Beteiligten. Eben darum wird der Weg nie beschritten.

Die vornehmsten Träger der Qualität in allen Berliner Ausstellungen sind nach wie vor die „Alten". Liebermann ist in seinen neuen Bildnissen und Gartenbildern altersreif, aber er ist von einer Abgeklärtheit, die in jedem Zug sinnlich heiter bleibt. Seine Malerei wird immer mehr Lyrik. Vor dem Bildnis der Dame auf dem Sofa spürt man zudem jene feine Verliebtheit in der Distanz, die Georg Brandes in seinem Shakespearebuch die „Erotik der alten Herren" genannt hat. Das Bildnis schwimmt wie in einer Atmosphäre von männlicher Zärtlichkeit, es hat, in all seiner Farbenkühle, einen leisen venetianischen Zug.

Ein sehr gutes Bild ist das große Doppelporträt von Corinth. Es ist die Ursprünglichkeit wahrer, unverwüstlicher Begabung darin und eine Art von Genialität, die nicht frei ist von Eulenspiegelei. Kein anderer deutscher Maler



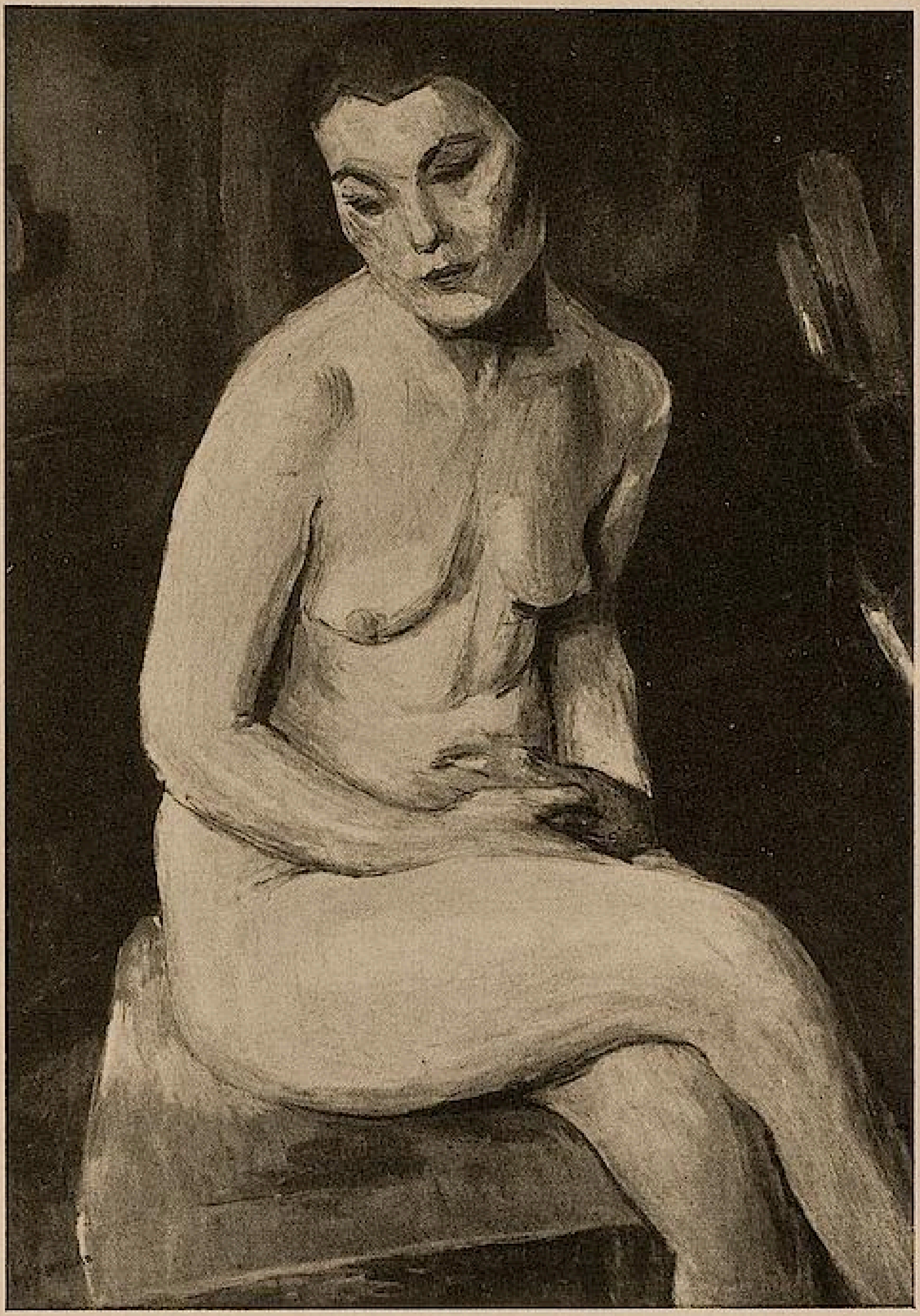
RUDOLF LEVY, BLUMENSTILLEBEN

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

vermag zwei Menschen mit einer so dummen Richtigkeit — sozusagen — nebeneinander in den Raum zu stellen, so malerisch und psychologisch überzeugend, so objektiv ironisierend; keiner vermöchte die beiden — der Mann ist besser geraten als die Frau — so mit dem Blick aufs Ganze in einem Zug herunterzumalen. Corinth ist ja ein sehr ungleicher Künstler. Wie obenhin er sein kann, beweisen in der Akademieausstellung nicht nur die szenarischen Entwürfe zum „Faust", sondern auch die dazugehörigen Figurinen in der Schwarz-weißausstellung der Berliner Sezession und mehr noch die unerfreulichen Blätter einer Mappe „Fridericus Rex", die ein Berliner Verlag in gar zu eiliger Benutzung einer Konjunktur herausgibt. Selbst das Mißglückte und Verschmierte aber ist bei Corinth immer noch begabt, es hat stets einen schönen Gesamtton. Kommen so gute Aquarelle hinzu, wie Corinth sie in der Sezession zeigt, und breitet er daneben in farbigen Lithographien die ganze Arche Noah aus, so wird der Anblick einer solchen Wand dem Betrachter zu einem Entzücken. Man darf das einzelne nicht zu genau ansehen, da die künstlerische Grazie Corinths sich gern etwas absichtlich taperig gibt, der Gesamteindruck aber hat etwas Hinreißendes. Der Künstler schüttet seinen Reichtum aus und es rauscht nur so von Form und Farbe.

Slevogts Bilder in der Akademieausstellung sind nicht vom Künstler selbst ausgewählt worden; dennoch ist er mit drei Arbeiten gut, wenn auch numerisch zu schwach vertreten. Die Pfälzer Landschaft erscheint in ihrer heiteren und freien Idealisierung wie flüssig gewordener Rottmann.

Als ein geistreich funkelndes — zu sehr funkelndes! — Talent erweist sich wieder Kokoschka. Manierismus von reinstem Wasser. Die „Fortuna" (auch der Name) wirkt wie eine freie Kopie nach einem Meister des sechzehnten oder siebzehnten Jahrhunderts, es ist das Virtuosenstück



HANS PURRMANN, WEIBLICHER AKT

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS PAUL CASSIRER, BERLIN

GEORG W. ROESSNER, SUSANNE ROESSNER

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

eines sehr geistreichen Eklektizismus. Das „Liebespaar" hat einen Zug von barocker Lieblichkeit, aber klug versteckt hinter einer „Als-ob"-Technik. Die Farben sehen leise vergiftet aus; die Kunst erscheint parfümiert und blufft immer ein wenig, doch tut sie es mit graziösem Talent. Gerichte wie im Luxusrestaurant, mehr wohlschmeckend und gut anzusehen als nahrhaft. Was für eine einfache gesunde Naturkost sind dagegen doch Liebermanns Bilder! Das hindert natürlich nicht, anzuerkennen, daß Kokoschka in all seiner schlanken, g'schnasigen Eleganz (ein schwermütiger Byronzug, etwas psychoanalytischer Tiefsinn gehört dazu) Jemand ist.

Hans Purrmann macht mehr denn je den Eindruck eines ungewöhnlich ernsten Kunstarbeiters. Neuerdings sucht er den Ausgleich von Farbe und Valeur; auch möchte er über die Anlage hinaus zur Vollendung gelangen. Seine Bilder haben künstlerisch Haltung. Auch Rudolf Levys Stilleben ist ein wirklich gearbeitetes, gut abgewogenes Werk schöner künstlerischer Ordnung. Vor den Bildern dieser Beiden kommt einem der Gedanke, daß es zur Gefahr werden kann, wenn der Maler mit Vorliebe Gegenstände wählt, die an sich dekorative Eigenwirkung haben. Purrmann setzt seine Modelle neuerdings auf einen mit großgeblümten bunten Stoffen überzogenen Stuhl, er, Levy und andere noch aus dem Matissekreis lieben es, Blumen zu malen, schöne Krüge und Gläser, dekorative Wandschirme und reiche Stoffe. Die Gefahr ist, daß die Anschauung des Künstlers des Eigenlebens dieser Gegenstände nicht Herr wird. Das Auge des Malers soll die Dinge zu einer neuen Harmonie, zu seiner Harmonie zwingen, es soll die „Form durch die Form zerstören". Das hat aber seine Schwierigkeiten, wenn die zu zerstörende Form so anspruchsvoll mit Eigenwirkungen auftritt. Es bedarf dann einer rücksichtslosen Kraft wie der van Goghs.

Die wichtigsten Mitglieder der ehemaligen „Brücke" sind, mit Ausnahme Heckels, alle zur Stelle. Sie wirken mehr

OSKAR KOKOSCHKA, FORTUNA

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS PAUL CASSIRER, BERLIN

durch ihre Gegenwart als mit ihren ausgestellten Bildern. Das heißt: ihr bloßes Dasein übt in erfreulicher Weise Kritik an der naturalistisch-impressionistischen Berufsmäßigkeit der akademischen Talente (die nicht selten auch den Sezessionen angehören). Ihre Kunst ist gründsätzlich hoch einzuschätzen; man spürt einen Willen, der die Unselbständigkeit jener andern glatt überrennt. Leider waren die einzelnen Arbeiten nicht eben glücklich gewählt. Pechsteins Karnevalbild ist unerfreulich. Die beiden Winterlandschaften sind besser, aber etwas zu summarisch im Sinne Leistikows. Schmidt-Rottluffs abstraktes Fortissimo bleibt zu gegenstandslos, als daß es über den Augenblick hinaus wirken könnte; und Kirchner macht es sich mit seinen alpinen Dekorationen gar zu bequem.

Degner und Domscheit sind mit ziemlich schwachen Arbeiten vertreten. Partikel befriedigt durch eine Rückkehr zur (winterlichen) Natur, wenn die zarten Bildchen mit vorwiegend graphischen Reizen vorläufig auch noch ein etwas karger Ertrag sind.

Dem Wunsch, den Purrmann hier neulich in seinem Nachruf auf Reinhold Lepsius äußerte, ist die Akademie der Künste zuvorgekommen. Ein Seitenkabinett ist den Bildnissen des jüngst Verstorbenen eingeräumt worden. Es ist etwas viel da und zu viele große Formate; Lepsius erscheint dadurch recht abhängig von A. v. Keller, Lenbach und den englischen Porträtisten. Im ganzen aber behauptet sich der Berliner Salonmaler besser als man hätte glauben sollen. Er hatte den Stoff zu einem rechten Künstler. Schade, daß in Deutschland der Boden so ungünstig ist für die im guten Sinne akademischen Begabungen.

Proben einer geistreichen Malerei sieht man von Bernhart Hasler, ein gobelinartiges Bild von Werner Heuser ist dekorativ interessant, ein Bildnis Hofers ist gut gezeichnet; Georg Roeßner regt an mit hübschen Improvisationen und erfreut mit einem gefühlvoll anmutigen Kinderbildnis. Anderes wird einzeln nicht erwähnt, um den Bericht nicht zu einem Aufzählen ausarten zu lassen.

An Werken der Plastik ist die Ausstellung reich, doch

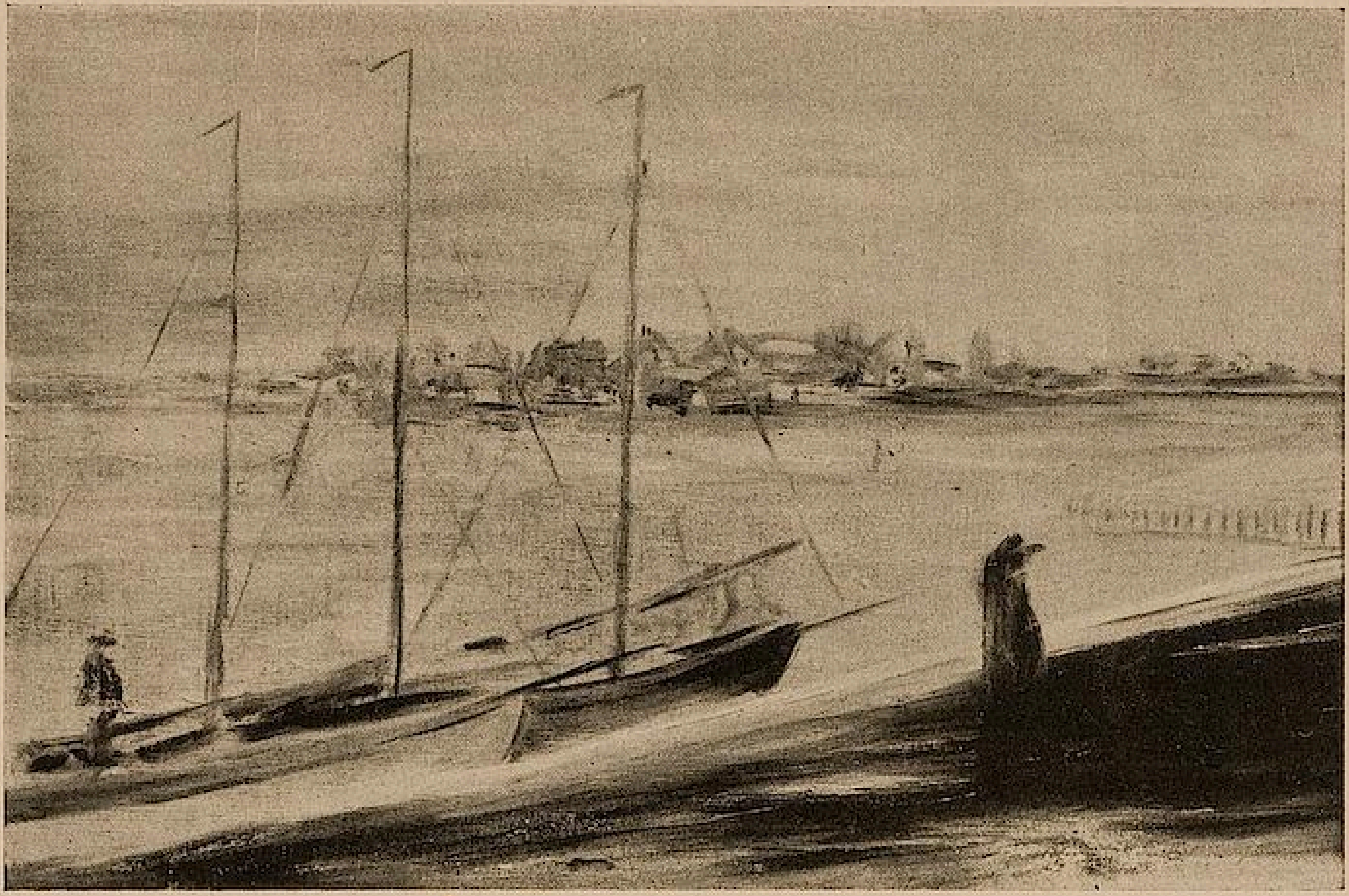
machen nur wenige Arbeiten tieferen Eindruck. Unter den Holzskulpturen Barlachs ist eine „Bäuerin“ neu. Sie wirkt etwas naturalistisch, in ihrer Geschlossenheit aber auch plastisch sehr kräftig. Kolbe hat eine neue „Tänzerin“ geschickt, die schön und kühn in der Bewegung ist und alle Vorzüge des Kolbeschen Talents aufweist. Hübsch wäre es gewesen, wenn die Gelegenheit benutzt worden wäre, dem verstorbenen August Gaul eine Gedächtnisausstellung zu bereiten. Die Akademie der Künste hat alle Ursache, Gaul als Künstler und vor allem auch als Mitglied zu ehren. —

Über die Schwarz-weißausstellung der Berliner Sezession ist nach dem oben Gesagten nur noch anzumerken, daß solche Veranstaltungen immer etwas Amüsantes haben. Es werden einem so viele Geschichtchen in witziger Weise erzählt, daß man auf den Ewigkeitszug der Form nicht so genau achtet. Im Rahmen heiterer Anregung bleibt am Kurfürstendamm auch der Raum, den Pottner mit Geflügel-Keramik ausgestattet hat. Sein etwas bäuerisch derbes, technisch etwas grobes aber fleißig naturalisiertes Rokoko weiß es zu hübschen dekorativen Wirkungen zu bringen. —

Für eine Ausstellung von Bildern und Schwarz-weißblättern des Belgiers Frans Masereel in der Galerie Flechtheim machte ein Programmheft in seltsamer Weise Stimmung. Es wirkt nicht überzeugend und geistesstark, wenn das Publikum, für das das Heftchen doch berechnet ist, erst einmal en canaille behandelt wird. Van de Velde und Sternheim waren als Eideshelfer aufgeboten. Beide sollen mit Respekt angehört werden, denn sie haben genug geleistet, um bestimmt sprechen zu dürfen. Wenn Sternheim aber von Masereel schreibt: „Nur mit Daumier und Beardsley seit hundert Jahren vergleichbar“, so genügt die Gleichstellung von Daumier und Beardsley, um Sternheim, der doch ein feiner Sammler sein soll, als Anleiter zum Kunstverständnis unmöglich zu machen. Beardsley allein würde schon eher stimmen. Auch darum, weil eigentlich nur die höhnischen Schwarz-weißornamente Masereels ernsthaft diskutabel sind. Die Bilder sind gedankliche Konstruktionen (belgischer Fanatismus schimmert durch) mit malerisch reizvollen Stellen. Daß Masereel einer der „wirklich großen Europäer“ sei, ist einfach nicht wahr.

REINHOLD LEPSIUS, BILDNIS SABINE GRAEF

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE



ALFRED PARTIKEL, WINTERLANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

BADEN-BADEN

Die Baden-Badener Jahresausstellung hat diesmal — als wirklich ernst zu nehmende allgemeine deutsche Kunst ausstellung — recht ruhestörend auf Karlsruhes Ruhe gewirkt. Die Aufforderung, auch einmal über den Gesichtskreis des badischen Wald- und Wiesenmalers hinauszuspähen, neben den sicher aller Achtung werten Akademieprofessoren Kallmorgen, Dill, Fehr einen Pechstein, Hofer, Schmidt-Rottluff, Kanoldt, Purrmann, selbst Liebermann gebührende Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wurde hier allgemein als Zumutung aufgefaßt und zurückgewiesen. Man ist hier nun einmal im Prinzip gegen das Junge, Werdende, Lebendige, Zukunftsfrohe und es ist einem wohler unter dem Szepter der strenggläubigen Naturalisten von ehedem. Die Einrichtung der drei Säle, die heroischerweise der Karlsruher Galeriedirektor auf sich genommen hat, „Gäste der Ausstellung" benannt, war jedenfalls eine Tat. — Ein friedlicheres, erfreulicheres Kapitel stellt die Plastik naturgemäß in dieser Umgebung dar; hier, wo von vornherein durch das Material mehr Tradition gewährleistet ist, klaffen weniger Abgründe zwischen alt und neu, zudem bestätigt sich auch hier wieder ein Eindruck, den man auf den letzten größeren Ausstellungen allgemein gewonnen hatte: daß gegenwärtig gerade diese Kunstgattung die stärkeren Begabungen zu beanspruchen scheint. Es sind Edwin Scharff mit dem Porträt von Heinrich Mann, ferner Kolbe, Lehmbruck, Milly Steger, René Sintenis, B. Hoetger und von jüngeren bedeutenden Bildhauern Antes-Worms, Fehrle, Rickert aufs beste vertreten. Hier grenzt auch das Gebiet Max Läugers an, des Meisters der Keramik. Die Ausstellung ist bis zum Oktober geöffnet.

Margot Rieß.

MÜNCHEN

Picassoausstellung bei Thannhauser

Nach dem mehr als mageren Ausstellungswinter wirkt die Ausstellung neuerer Arbeiten Picassos, die die Moderne Galerie Thannhauser veranstaltet, doppelt als eine bedeutungsvolle und begrüßenswerte Tat. Eine stattliche Reihe von Gemälden und Zeichnungen verschiedensten inneren und äusseren Ausmaßes, die der Künstler in den letzten fünf Jahren geschaffen hat, sind hier vereint. Der Gesamteindruck ist weit weniger stark, als der, welcher von der ersten Ausstellung ausging, die vor zehn Jahren gleichfalls bei Thannhauser gezeigt wurde. Man geht mit Respekt an all die Dinge heran, man achtet das geistig-künstlerische Bemühen des Autors, aber man wird nicht nur nicht warm, sondern es wird auch eine gewisse Skepsis, die sich wohl nicht nur bei dem Schreiber dieser Zeilen gegenüber Picasso seit seinem ersten Auftreten allmählich eingestellt hat, bedeutend verstärkt. Wie die frühere Tätigkeit Picassos, so wird anscheinend auch seine jetzige einen nicht unbeträchtlichen historischen entwicklungsgeschichtlichen Wert behalten. Aber nicht dies scheint mir von so großer Wichtigkeit als die Erkenntnis, daß das rein künstlerische Talent Picassos erheblich überschätzt worden ist und auch noch überschätzt wird. Der Künstler hat entschieden sein

ERNST BARLACH, BÄUERIN. HOLZ

AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS PAUL CASSIRER, BERLIN

Bestes dargegeben, wo er den natürlichen Kontakt mit der sinnlichen Umwelt naiv aufrecht erhalten hatte. Allem andern fehlt nicht nur jene sinnliche Wärme, die auch das stilisierteste Kunstwerk braucht, um zeitlos wertvoll zu bleiben, sondern es fehlt dem äußeren Volumen innere Größe, der geistreichen Stilisierung und Konstruktion das solide Nervengerüst. Immer stärker wird der Eindruck, daß der Künstler sich zu sehr in Ideen verrannt hat, daß man von einer Verirrung sprechen möchte. Mehr denn je wirkt diese Kunst auf mich spielerisch und rein dekorativ. Dabei hat die Zartheit der Farbklänge und die Schönheit der Malerei gegenüber früher unendlich viel verloren. Eine gewisse Derbheit soll offenbar die fehlende Kraft ersetzen. Die Art der Wiedergabe naturalistischer Einzelelemente in einer bis zum äussersten getriebenen Stilisierung, die absolut flächenmäßige Projizierung plastischster Gegenstände ist übrigens letzten Endes nichts anderes als eine moderne Formulierung jenes spanischen Dekorationsprinzips, das wir seit Jahrhunderten in den Werken der Pyrenäenhalbinsel verfolgen können. Pablo Picasso aus Malaga ist weit mehr Spanier als er vielleicht selbst als Künstler zugeben wird. Seine Bilder sind moderne Arabesken, die Häufung und Mischung seiner Stilleben-Utensilien durchaus spätgotischen und barocken Dekorationsgedanken im allerletzten Sinn verwandt. Die Verbindung rein unsinnlicher Vorstellung mit naturalistischen Objektteilen, besser gesagt, das Zerbrechen realer Dinge zur Erzeugung eines absolut irrealen Eindruckes ist ein rein spanischer Grundgedanke.

Auch die begeistertsten Anhänger räumen ein, daß viel guter Wille dazu gehört, Picasso auf seinen Wegen zu folgen. Alle wahrhaft große und alle bleibende Kunst hat derartiges noch niemals nötig gehabt. Das Eingeständnis der Picassoverehrer ist das Eingeständnis an der Künstlichkeit dieser Kunst, die sich auch in den deformierten Aktmalereien und Zeichnungen aus der jüngsten Periode offenbart.

August L. Mayer.

OTTO UBBELOHDE †

Am 8. Mai ist Otto Ubbelohde gestorben. Ihn haben vor allem Illustrationen und Federzeichnungen bekannt und beliebt gemacht. Ausgegangen ist er von Preller, hat bei seinem Onkel W. Unger die Radierung erlernt und dann in der Löfftz-Schule den Stil einer Landschaftsmalerei gefunden, der eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Brachts und Dills hatte. Früh schon zog er sich dann aufs Land zurück und trennte sich damit vielleicht zu sehr von den Anregungen der Zeit. Das Beste in ihm war eine schöne Menschlichkeit, die in jedem Bild, in jeder Zeichnung durchschimmerte und allen Arbeiten einen eigenen Reiz verlieh.

NEUE BÜCHER

W. von Bode: Sandro Botticelli. Propyläen-Verlag, Berlin.

Das Buch wurde, wie der Verfasser im Vorwort angibt, in einigen Wochen niedergeschrieben, aber es ist das Ergebnis von Studien, die durch fünf Jahrzehnte laufen. Denn so beschwingt und poetisch jedes einzelne Bild des großen Florentiners auf uns wirkt, so mühselig ist es für den Forscher, das Werk gerade dieses Malers zusammenzustellen, zu deuten und den Einflüssen, die es bildeten, nachzuspüren. Eben darin aber beruht die besondere Leistung dieses Buches. Die seit dem neunzehnten Jahrhundert immer gewaltiger anschwellende Literatur über den die Moderne so verwandt ansprechenden Künstler galt es nicht nur zu lesen, sondern auch kraft eigener Anschauung kritisch zu sichten; und wie stets zeigt sich Bode hierbei als der reife und besonnene Forscher, der nur nicht allzu ängstlich durch beständige Echtheitszweifel das Werk des Malers übermäßig beschränkt. So wird vor allem die Jugend Botticellis und dann wieder die Spätzeit mit einer stattlichen Reihe von Werken angefüllt, die nunmehr den Ablauf seines Schaffens von der Frühzeit mit ihrer Beeinflussung durch Filippo Lippi und Verrocchio bis zum Altersstil mit seiner durch die Hingabe an Savonarola hervorgerufenen Erregtheit beinahe lückenlos vorführt. Also kein Buch, das den Borticelli-Schwärmer mit berauschenden Worten erhitzt, sondern ein ernstes und klares, doch bei aller Nüchternheit im Innersten lebendiges Werk! Die vorzüglich gedruckten Abbildungen bringen eine Anzahl entlegener Werke und nur die Dante-Zeichnungen fehlen, wenigstens in der einfachen Ausgabe; der Prachtausgabe sind sie in einer besonderen Mappe beigefügt.

Franz Landsberger.

VON DEUTSCHER ZEICHNUNG UND DEUTSCHER GRAPHIK

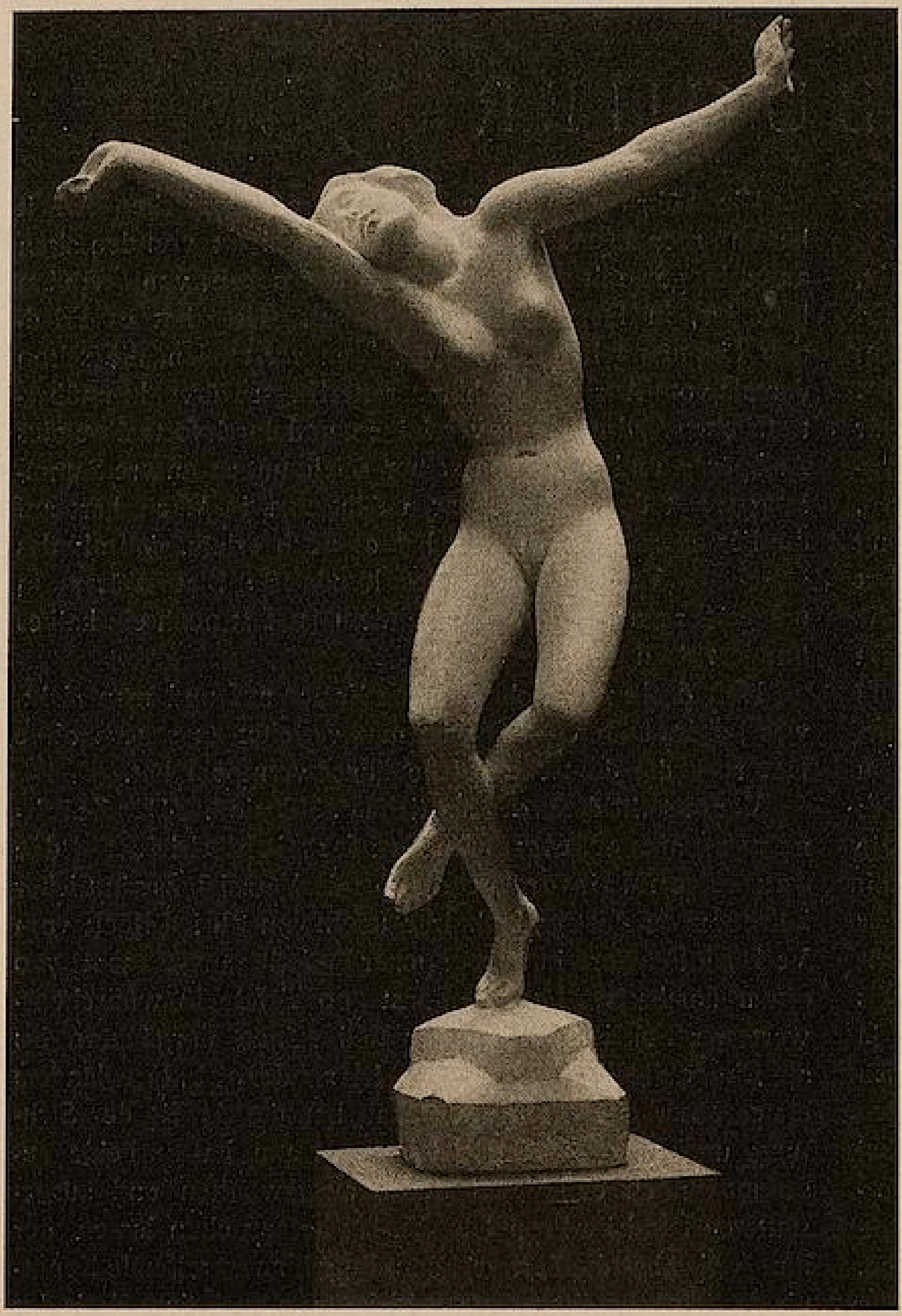
Es scheint, daß man in Deutschland lange Versäumtes mit Windeseile nachholen will. Denn diese Publikationen jagen sich förmlich. Gründe dafür könnte man in unserer Abgeschlossenheit durch den Krieg suchen, in dem Wunsch der Kunsthistoriker ihre, in jahrzehntelanger stiller Arbeit gewonnene Erkenntnis der Allgemeinheit zugänglich zu machen, schließlich und nicht zuletzt in dem Suchen der Verleger nach unberührtem Material; und den Reiz der Überraschung haben jedenfalls all diese Veröffentlichungen für sich. Kunstfreunde und Künstler müssen gleicherweise staunen, welche Schätze an Phantasie und Temperament in tiefer Erregtheit und sprühender Leichtigkeit die deutsche Kunst zu Papier gebracht hat. Davon spürt man in diesen teils kostbaren, teils populären, inhaltlich immer überreichen Bänden einen Hauch, schon mehr den wahren Glutstrom. Und der Laie, der allenfalls einige, immer wieder reproduzierte Blätter von Dürer kannte, mag jetzt sich der erzieherschen Wirkung dieser Bände hingeben, um den Weg zu den Mappen der Kupferstichkabinette zu finden.

Die Führung in dieser wahrhaft pädagogischen Arbeit hat naturgemäß unser junges Berliner Kabinett, von den alten Sammlungen mit scheuer Achtung angesehen, von Fremden beneidet, in Deutschland unberühmt. Hier hat es Friedrich Lippmann bereits vor 40 Jahren verstanden, die schon damals vom Ausland hochbewertete Kunst Dürers in unübertrefflichen Abdrucken zu vereinigen, und durch fortwährendes Aufspüren und Verfolgen seiner Zeichnungen unsere Sammlung selbst der unerreichbaren Albertina in Wien hart auf die Fersen zu bringen. Er hat es noch erlebt, daß als das Geschenk Val. Weisbachs das hundertste Blatt Dürers in unsre Museen gelangte, und seitdem ist fast noch ein halbes hundert dazu gekommen.

Nun deckt das Kabinet seine Karten auf und man sieht, was neben Dürer, — fast ist man verleitet zu sagen: ohne Dürer — die deutsche Zeichenkunst vermocht hat.

Voran steht die große amtliche Publikation. „Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett — die deutschen Meister." Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 193 Lichtdrucktafeln von Elfried Bock, vom Verlag Julius Bard in unbegrenzter Fülle herausgebracht: 700 dieser kostbaren Blätter auf fast 200 Tafeln in wünschenswertester Schärfe, von Dürer und seinen Vorgängern bis auf Chodowiecki und Tischbein. Elfried Bock, Friedländers erster Mitarbeiter vom alten Stab hat die Arbeit der Sichtung und Beschreibung geleistet. Dann haben beide zusammen noch einen wundervoll ausgewählten und ausgestatteten Band im Propyläen-Verlag herausgehen lassen, der ihre, weit über die Berliner Sammlung hinausgreifende Kenntnis des Themas, ihrer ganzen Liebe, nun auch dem Kreis der Kunstfreunde zugänglich machen will. „Handzeichnungen deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts": 100 Lichtdrucktafeln, zum Teil farbig, bergen das kostbarste, was an deutscher Zeichenkunst, ihnen, denen nichts in öffentlichem und privatem Besitz verborgen bleiben konnte, vor Augen kam. Hier spürt man die demokratische Vielköpfigkeit dieser Generationen deutscher Künstler. Diese Eigenbrödelei, Besessenheit, den Furor und die Sinnigkeit von Dürer zu Baldung und Grünewald, von Altdorffer zu Wolff Huber und den andern, die für das Urige süddeutscher Landschaft in Wald, Bergen, Strömen ihre phantastisch ornamentalen Linien fanden.

Diesen beiden großen Publikationen ließ soeben Carl Koch in den „Graphischen Büchern" bei Ernst Arnold, Dresden, einen populärer intimeren Band folgen, „Zeichnungen altdeutscher Meister zur Zeit Dürers"; 99 in zum Teil farbigen, ganz vortrefflichen Abbildungen. Mit der Hingabe, die ihn selbst „den Pfad so sehnsuchtsvoll" hat suchen lassen, weiß er den Leser in kurzen, schlagenden Abschnitten für seine Helden zu gewinnen. Dabei stellt sich einfach von selbst ohne Pathos die Wärme ein, ohne die das künstlerische Erlebnis nicht nachgeschaffen werden kann. Autor und Verlag haben hier trotz der heutigen Hochflut an Publikationen ein seltenes Beispiel wahrhaft populärer Leistung gegeben.



GEORG KOLBE, TÄNZERIN
AUSGESTELLT IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Schließlich hatte uns Elfried Bock noch eine Überraschung zu gönnen. Ein reichausgestatteter Band im Verlag Franz Hanfstaengl, München, bringt die Deutsche Graphik mit 410 Abbildungen. — Man muß so lange in der großzügigen und intimen Welt des alten Berliner Kupferstichkabinets gelebt haben, um aus der Fülle des Materials heraus diese Schilderung bieten zu können. Warm und unbestechlich sind Anleitungen, Lob und Wertung gegeben und in sichern Linien ist das Auf und Ab der Kurve während dieses halben Jahrtausends deutscher Kunst gezogen. Ein besonderer Reiz liegt darin, neben den alten, über Lob und Urteil erhabenen Meistern die unverbrauchten und vielseitigen Kräfte der dunkeln Zeiten im 17. und 18. Jahrhundert immer wieder überraschend zu spüren und mit zu erleben, wie nach dem Hinkriechen der deutschen Graphik um die Mitte des 19. Jahrhunderts, den einzigen Menzel ausgenommen, plötzlich wieder in neuerer Zeit Gestaltungskraft und Ausdrucksfähigkeit auf dem Papier siegreich hervorbrechen. Tröstlich endet die Reihe mit den sprühenden Blättern von Liebermann, Corinth und Slevogt. Oskar Fischel.

Boris Grigoriew, Rasseja. Müller & Co. Verlag Potsdam. — S. Efron Verlag, Petersburg, Berlin.

Die beste Würdigung, die diesem Maler und Zeichner werden konnte, war, seine Bilder und vor allem seine Blätter so vorzuführen, wie es in diesem schönen Quartband geschah. Dazu hat Oscar Bie eine allgemein ästhetische Betrachtung, Paul Barchan eine noch allgemeinere ethnologische geschrieben, in der von Kunst- und Form-Begriffen keine Rede ist. Und siehe da! Die allgemeine Betrachtung kommt dem Wesen dieser Kunst unendlich viel näher.

Das macht, der Künstler hat nichts internationales, sondern seinen heimischen Boden, seine angeborene Landschaft in sich und um sich. Sie giebt seinen Menschen die Vitalität, seinem Strich die Wucht. Man kann ihn mit Boehle, mit Hodler, ja selbst mit Leibl vergleichen, so schwerfällig, so monumental, so tief von innen herauf quellend, sprühend und zart in der Empfindung kann er sein. Das Animalische in diesen slavischen Menschen, der erfrischende Erdgeruch, den man um sie zu atmen meint, wenn sie aus ihren strohblonden Köpfen scheu, treu und trotzig dreinblicken, kommt wohl am stärksten in seinen mit breitem Stift hingezogenen Zeichnungen heraus. Sie sind köstlich reproduziert, wie denn überhaupt dieser Band, in der Berechnung von Text und Illustration aufeinander, feinste Kultur verrät. Sie ist also zum Glück trotz der Erfolge des Gegenteils aus unserm Buchgewerbe noch nicht ganz gewichen.

Für den glücklichen Stil dieser Monographie über einen modernen Künstler scheint mir aber bestimmend, daß kein professioneller Kunstschriftsteller hier das entscheidende Wort hat, sondern ein feiner Schilderer des Lebens wie Paul Barchan. Wer diese in großem Zug hingeschriebene Landschaft des alten im Traumreich liegenden, heimlichen und doch so offenbaren Rußland in seinen Zeilen miterlebt, kommt besser gestimmt an Grigoriews Kunst heran, als durch irgend einen Essai zur Wertung, Einleitung oder Einfühlung möglicherweise. Man sollte dieses Experiment, das in einer Alberts-Biographie von Frensen schon bei uns glücklichsten Erfolg hatte, so bald wie möglich wiederholen. Oskar Fischel.

Clive Bell, Kunst. Herausgegeben und eingeleitet von Paul Westheim. Sibyllen-Verlag, Dresden.

Es wäre hübsch gewesen, wenn Westheim uns in seinem Vorwort gesagt hätte, wer Clive Bell ist: wie alt, welcher Bildungsgang, ob Engländer, Schotte oder Ire, was er sonst geschrieben hat usw. Aber vielleicht weiß er es selbst nicht. Auch wüßte man gern, ob die Bildbeilagen von Bell oder Westheim ausgesucht und ob der Text ohne Zusätze geblieben ist. Denn man kann sich schwer vorstellen, daß ein Engländer mit einer Abbildung nach Paul Klee operiert, oder daß er einen Künstler wie Feininger rühmt, ja daß er ihn kennt. Endlich wäre es

korrekt gewesen, den Namen des Übersetzers zu nennen, damit ein Tadel wegen des recht saloppen Deutsch an die richtige Adresse gelangt.

Der Verfasser des Buches erweist sich als rechter Engländer. Die unlösbare Aufgabe, zu erklären, was Kunst ist, greift er mit sympathischer Frische an, mit gesundem Verstand und entschiedener dialektischer Begabung. Daneben aber sieht er gewisse Schwierigkeiten seiner Aufgabe garnicht; darin erweist er sich — ebenfalls echt englisch — als ein Dilettant. Dem Leser wird gesagt, das Buch enthielte die erste brauchbare Erklärung dessen, was Kunst ist. Der Schlüssel zum Verständnis soll in den Worten „bedeutungsvolle Form" (significant form) liegen. Diesen Schlüssel kann man gelten lassen; leider fehlt aber eine ausreichende Gebrauchsanweisung. Dem Leser wird weder das Geheimnis des Wortes „Form", noch des Wortes „bedeutungsvoll" erklärt. Daß der Verfasser mit dem eigenen Schlüssel nicht alle Schlösser öffnen kann, beweist er, wo der Versuch gemacht wird, die christliche Kunst von den Mosaiken in Ravenna bis zu den Bildern Cézannes in großen Zügen darzustellen. Aus dieser Probe praktischer Kunstkritik muß man schließen, daß Bell nicht allzuviel von Kunst versteht, daß er ein von den Jahrzehnten aufgeklärter Enkel Ruskins ist.

Es ist ganz interessant, einmal zu erfahren, wie sich im Kopfe eines klugen und gebildeten Engländers das Kunstproblem heute darstellt und wie sein praktischer Sinn es im Handumdrehen glaubt lösen zu können. Das Resultat aber erregt doch, bei aller Anerkennung der positiven Eigenschaften, ein Lächeln. Wenn uns von drüben nichts Gründlicheres kommt, wollen wir mit den Arbeiten unserer eigenen Ästhetiker ruhig vorlieb nehmen. Diese haben schon alles gesagt, was Bell vorbringt; darüber hinaus aber sind sie bereits zu Erkenntnissen gelangt, deren Tiefe der Engländer scheinbar noch nicht einmal mutmaßt.

Karl Scheffler.

Alfred Kuhn, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Mit den Briefen des Meisters an Ludwig I. von Bayern und an Goethe. 43 Abbildungen in Lichtdruck. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A.-G. Berlin 1921.

Am besten ist dem Verfasser die Darstellung dessen geglückt, was er im Untertitel „Die Geistigen Strömungen der Zeit" nennt; die Vorzüge des Buches liegen in der Zeichnung der Cornelianischen Geisteswelt. Nach dieser Richtung hat der Verfasser nicht nur ein bedeutendes Material zusammengetragen, sondern er hat es mit künstlerisch ordnendem Sinn aufs beste auch zur Wirkung gebracht. Sein Bild der Jahrzehnte zwischen 1780 und 1850 etwa wirkt überzeugend und ist eine vorzügliche Leistung kulturgeschichtlicher Darstellung.

Nicht so überzeugend wirkt der Verfasser, wo er es unternimmt, die Persönlichkeit des Peter Cornelius zu schildern, obwohl er auch hier mit einem reichen Tatsachenmaterial genau genug arbeitet. Der Leser vermißt die intuitive Kraft, der es gelingt, eine Künstlerpersönlichkeit aus dem Zentrum ihres Wesens nachzuschaffen. Es ist nicht genügend die günstige Gelegenheit genutzt worden, vor dem bedeutenden geschichtlichen Hintergrund das Bildnis eines jener merkwürdigen, die Kunst bewegenden Menschen zu zeichnen, die einem immer wieder in den germanischen Völkern begegnen und deren Wesen darin besteht, daß ihre Phantasie das Leben mehr geistig-sittlich als malerisch-sinnlich anbetet, daß sie mehr Künstler sind als Maler oder selbst Zeichner, daß sie mehr Genie haben als Talent, mehr denkende Willenskraft als Instinkt, und daß sie mehr Idealismus haben, als sie gestaltend bewältigen können. Wäre es gelungen, den Menschen Cornelius ganz lebendig begreiflich zu machen, so wäre wie von selbst auch Aufklärendes über die besondere Cornelianische Form gesagt worden. Was der Verfasser darüber anmerkt, ist nicht so treffend und aufklärend, daß es Erwartungen, die er selbst erweckt, befriedigen könnte.

Aber auch mit diesen Unterlassungsschwächen hat das Buch seine Bedeutung. Es ist wissenschaftlich so ernsthaft gearbeitet, daß es sich in der vorteilhaftesten Weise von vielen kosmologisch verstiegenen Kunstbüchern der Zeit unterscheidet. Und es ist gut und unterhaltend geschrieben. Freilich auch etwas selbstgefällig.

Die im Anhang hinzugefügten Briefe, unter denen 34 Briefe des Künstlers an Ludwig I. von Bayern zum erstenmal veröffentlicht worden sind, geben eine willkommene Ergänzung des Textes.

Der Verlag hat der Herstellung des Buches viel Sorgfalt gewidmet. Nur vermißt man, trotz der beigegebenen Lichtdrucke nach Zeichnungen des Künstlers, einen Bilderband. Die Ungunst der Zeit hat ihn wohl unmöglich gemacht. Der Leser tut gut, zugleich die Cornelius-Biographie von Christian Eckert, die in der Folge der von Knackfuß herausgegebenen, bei Velhagen & Klasing erschienenen Künstlermonographien erschienen ist, aufzuschlagen und an der Hand der dort gegebenen Abbildungen der Schilderung Alfred Kuhns zu folgen. Er wird dann mit doppeltem Gewinn den Verfasser begleiten und um so besser den Wert der ernsten Arbeit erkennen. Karl Scheffler.

PROGRAMM-SÄTZE DES ARCHITEKTEN HERMANN FINSTERLIN

(aus der von Bruno Taut herausgegebenen Zeitschrift „Frühlicht")

„Im Innenraum des neuen Hauses wird man sich nicht nur als Insasse einer märchenhaften Kristalldrüse fühlen, sondern als interner Bewohner eines Organismus, . . . Möbel — wie wir sie in unsere großen Wohnschachteln kleben, müssten im neuen Raum wirken als störendste, zerstörende, leidreizende Fremdlinge. Sagt mir, ob Euch nie das gewalttätige Schema Eurer sechs Wände irritiert und die injizierten Sachsärge Eurer tausend Notwendigkeiten, — ob nie die geheimnisvolle Lust an Euch herankroch, Euch zu umräumen nach dem Rhythmus Eurer atmenden Seele; ob Ihr Euch nie wie ein oxygenes Geschöpf einbohren und einfressen wolltet in das trotzige Massiv eines erratischen Methusalems und Eure Impulse spielen lassen im mürben Stoff des Steins? Möbel des neuen Zimmers werden Immobilien sein müssen, Unterformen, Divertikel der häuslichen Organe, untrennbar und unverrücklich von und in ihnen, Organe im Organ, Gefäße im Gefäß. Daß ihr Grundmaterial sodann identisch oder mindestens verwandt sein muß, ist selbstverständlich. So kann sich zum Beispiel ein Schrank mit seiner Wurzel aus der Wand eines Beton-Baues herausblähen, übergehend in Majolika, und nur für seine Zierummantelungen können andere Materialien in Betracht kommen. Man denke sich Majolika-Betten, die mit ihrem Fuße ihrem Substrate entwuchern und in ihrem Kelche den Flaum tragen wie Pilze den Mulm ihrer nächsten Generationen. Wie »draußen« werden sich dem ruhsehnenden Leibe mollige Mulden entgegenkratern, der Fuß aber wird wandeln auf glasig durchsichtigen Böden. Durch das transparente Boden-Material kann das alldimensionale Raumgefühl diffundieren, und den Wohnling in ungeahnter Balance halten. . . . Diesem Bodenspiegel aber werden Teppiche neuer Farben und Formen durchqueren wie Vegetationsstraßen, auf denen das erste Licht spielt, der durch „organische" Fenster flutet durch die dünnsten Stellen der Wände, die Stellen, die durch die Möbelwucherungen bis zur Transparenz, zur Glashaftigkeit entstofflicht werden. Oder der nackte Fuß wird Boden-Skulpturen umschmeicheln bei jedem Schritte, den stiefmütterlichen Tastsinn neu belebend. . . So könnte das Haus zum Erlebnis werden, . . zur lebendigen Marsupalienmutter, die uns hegt und bildet, wie der Saftdom eines Gallwespenbabys, ein Gral, der täglich neu sich füllte mit den Kräften unserer pulsenden Erde, und nicht ein Sarg für ein Prokrustesbett auf Größe vier eingestellter — und zurechtgeschnittener Stoffmumien, transplantierter, fremder Geschöpfe, deren Vorwurf wir stündlich in uns zu saugen haben . . . ."

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Carl Justi, Briefe aus Italien. Verlag Friedrich Cohen. Bonn 1922

Menzel, von Karl Scheffler. 8—11. Tausend. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Russische Baukunst. Bei Georg Müller in München, 1922.

François Rabelais, Gargantua et Pantagruel. Illustriert von Joseph Hémard. G. Crès & Co., Paris 1922.

Die Kunst des Ostens:

- Band 5: Friedrich Sarre. Die Kunst des alten Persien.
- Band 6: Ernst Grosse. Das ostasiatische Tuschbild.
- Band 7: Ernst Kühnel. Miniaturmalerei im islamischen Orient.

alle im Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1922.

ZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G.M.B.H., LEIPZIG

CAMILLE COROT, LANDSCHAFT BEI VILLE D'AVRAY

AUSGESTELLT IN DER GALERIE ROSENBERG, PARIS

Kunst und Künstler

RUDOLF LEVY

VON

KARL SCHEFFLER

Bis vor kurzem haben wir von Rudolf Levy mehr gehört als gesehen. Wer in Paris irgendwie mit dem Kreis des Café du Dôme in Berührung gekommen war, erzählte von Levy. Von seiner Vielseitigkeit, seinen hundert Künsten und guten Witzen. Nur von seiner Malerei war eigentlich nie die Rede. Man mußte glauben, er sei einer jener Künstler, die es mit ihrem Talent und der Kunst leicht nehmen, die mit Pfeifen und Singen gelegentlich ein weniges auch arbeiten. Diese Meinung wurde auf Ausstellungen nicht korrigiert, denn man sah Levys Bilder in Deutschland selten. Dann brachte der Krieg den Künstler auf Umwegen in die Heimat, beanspruchte ihn aber auch so, daß es mit dem Malen nicht viel wurde. Was trotzdem entstand, blieb hauptsächlich im Rheinland, so daß Levy in Berlin nach wie vor mehr ein Name war als eine lebendige Vorstellung. Mit einer gewissen Regelmäßigkeit ausgestellt hat der Künstler erst seit 1920. Jetzt ist er nach Berlin gekommen, und gibt mit einer Kollektivausstellung in der Galerie Flechtheim in umfassender Weise Rechenschaft über sein Wollen und Können als Maler.

Und da zeigt es sich — wie so oft —, daß die Vorstellungen falsch waren, daß uns wieder einmal die Ohren vom Unwichtigen vollgeredet worden sind, und daß verschwiegen wurde, worauf alles ankommt: daß Rudolf Levy ein sehr ernster, angestrengt und mit schönem Verantwortlichkeitsgefühl arbeitender Maler ist, ein Künstler, den man nicht im Café richtig kennen lernt, sondern in der Werkstatt.

Für den Katalog der Ausstellung hat der Freund und Genosse Levys, Hans Purrmann, ein reizendes kurzes Vorwort geschrieben. Mit graziöser

RUDOLF LEVY, DIE MAIRIE IN MEULAN. 1909
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Knappheit orientiert es über den Künstler. Purrmann schreibt: „In Karlsruhe saßen wir in der Kunstgewerbeschule, Levy als Schreiner und ich als Dekorationsmaler auf einer Schulbank, dann begegneten wir uns in München, er Zügel- und ich Stuckschüler. Bald darauf ging Levy, 1903, nach Paris; er war der Anlaß, daß ich bald nachkam. In die Matisseschule folgte Levy mir, als er eine anfängliche Skepsis überwunden hatte. Jetzt arbeitet er in Berlin. Wir waren immer Freunde, waren immer in demselben Kreise, haben gebummelt und gearbeitet, „vieux copains", wie einmal eine Portiersfrau Levy wütend nachrief . . ."

Damit sind die wichtigsten biographischen Notizen gegeben: Handwerker in Karlsruhe – Zügelschüler in München – Angehöriger des Kreises um Matisse in Paris. Auf den Handwerker weist noch heute die solide Arbeitsweise, das Ordentliche und Tüchtige der Malerei; auf die Münchner Kunstatmosphäre weist eine tiefwurzelnde Lust am Atelierhaften und Dekorativen; auf die Matisseschule endlich weist, was alle Matisseschüler gemeinsam haben, was aus ihnen etwas wie eine Malerfamilie macht und was sich leichter mit einem Blick sehen als mit einem Wort sagen läßt.

Auch Levy geht, wie seine Genossen, wie Matisse selbst, von außen, nicht von innen an die Kunst heran. Das ist nicht herabsetzend gemeint. Es gibt zwei Wege für den Künstler. Stellt man sich einen Dramatiker vor, der ein ihn tief bewegendes Erlebnis künstlerisch gestaltet und die Form dafür findet, weil sie am stärksten ausdrückt, wovon er voll ist, so hat man den Dichter, der von innen zur Kunst gelangt. Stellt man sich dagegen einen Dramatiker vor, der einen allgemein menschlichen Konflikt als dramatisch empfindet und in großen Umrissen gleich die theatralische Form sieht, der hinterher aber erst dafür eine Fabel im Leben oder in der Geschichte aufsucht, so hat man den Dichter, der von außen an die Kunst herantritt. Jener geht induktiv vor, er leitet das Allgemeine vom Besonderen ab, dieser

geht deduktiv vor, er leitet das Besondere aus dem Allgemeinen ab. Jenem ist das Erlebnis, ist der Stoff das Primäre, er geht von der Natur aus; diesem ist die Idee das Primäre, er geht von Formvorstellungen aus. Ins Gebiet der Malerei übersetzt, gehört dem ersten Typus der Maler an, der den Anstoß spontan von optischen Eindrücken und füllt sie vorsichtig mit Anschauungen, er empfängt mehr spekulativ vom Formgesetz die Objekte und baut sich selbst Motive auf. Der von innen zur Kunst Gelangende braucht, wie man einsieht, vor allem Sinnlichkeit und Temperament, um Natur in Kunst zu verwandeln; der von außen an die Kunst Gelangende bedarf mehr eines exakten

RUDOLF LEVY, FRAUENBILDNIS. 1919
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

empfängt – oder empfangen hat –; dem zweiten Typus gehört der Maler an, der hinterher für eine Formalvorstellung die passenden Gegenstände, die Körper sucht. Der erste geht vom Fließenden, vom Ungestalteten aus und zwingt es zur Harmonie, er empfängt naiv vom Objekt das Gesetz, das Naturmotiv überwältigt ihn; der zweite geht vom schon Gestalteten, von der Harmonie aus Formgefühls und der Einsicht, um die Harmonie rückwärts mit Leben und Natur zu füllen. Jener hat bestimmte Gegenstände vor Augen und verwandelt sie auf der Leinwand in bedeutungsvolle Farbenflecke; dieser setzt mit Bedeutung Farbenflecke auf die Leinwand und gibt ihnen zuletzt eine Ähnlichkeit mit Gegenständen.

Das klingt natürlich einseitiger und gröber

RUDOLF LEVY, BLUMEN

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

als sich der Vorgang abspielt. Auch liegt in dieser Feststellung nicht ohne weiteres ein Werturteil, weil sich ja beide Künstlertypen, obwohl sie von entgegengesetzten Enden ausgehen, in der Mitte des Weges sehr wohl treffen können. Hier wird der Gedanke, von dem aus man die ganze Kunst denken kann, nur aufgenommen, um anzudeuten, wie die Bilder der Maler aus dem Matissekreis, wie auch Rudolf Levys Bilder entstehen. Nicht buchstäblich vielleicht, aber doch grundsätzlich. Sie entstehen mittelbar.

Daraus erklärt sich dann, warum der Künstler das Stilleben, vor allem die Blumen bevorzugt, warum er gern Gegenstände malt, die an sich dekorative Eigenwirkung haben: Blumen, Früchte, schöne Gefäße, farbige Stoffe usw. Welche Gefahren das in sich schließt, ist schon neulich, gelegentlich der Besprechung von Levys und Purrmanns Bildern in der Akademie, angedeutet worden. Man kann weitergehen und sagen, die ganze Arbeitsweise verlocke zu leiser Systematik und Rezeptmäßigkeit. Unterliegt der vom Natureindruck ausgehende Künstler, so bleibt er naturalistisch im Stofflichen befangen; unterliegt der von der Formvorstellung ausgehende Künstler, so erscheint er als Formalist. Gegen diese Gefahr des Formalismus hat sich auch Levy zu wehren. Er tut es mit einer sinnlichen Klugheit, und er tut es in den meisten Fällen mit Erfolg. Jedem Bild merkt man an, wie ernst daran gearbeitet worden ist, wie sehr es durchdacht und durchgebildet ist, wie angestrengt die schöne Ordnung gewollt ist, mit welcher Mühe die Mühe im Werk überwunden und Leichtigkeit erstrebt ist. Es glückt oft so gut, daß die Bilder wie improvisiert, wie vom kultivierten Geschmack leicht hingeschrieben erscheinen. Es verdient Aufmerksamkeit, mit welchem Ernst der Künstler darauf aus ist, die erste Anlage zu überwinden und das Bild in einer Weise, die von der ursprünglichen Frische nichts verloren gehen läßt, fertig zu malen, über geschmackvolle Improvisation hinaus zu einer schönen Konsistenz zu gelangen. Man sieht den Ernst der Arbeitsweise an den nicht fertig gewordenen Bildern, zum Beispiel vor dem hier abgebildeten Herrenbildnis. Levy ist ein Maler, der nichts vom Ungefähr hält,

RUDOLF LEVY, BILDNIS MAX V. 1921

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

der von Cézanne mehr gelernt hat als Räuspern und Spucken, nämlich das, was der große Lehrer unserer Generation die Realisation nannte. Darum sind Levys Bilder auch nicht kunstgewerblich. Ein bekannter Berliner Maler setzte mir einmal auseinander, das wichtigste Geschäft, wenn er Blumen malen wolle, sei das Arrangement des Straußes. Sei das geglückt, so dauere das Malen nicht lange. Diese Arbeitsweise ergibt das besser oder schlechter gemalte Arrangement. Levy aber verlegt die Hauptarbeit ins Malen selbst, in den Vortrag, in das Bestreben, den Teig der Ölfarbe bis zum letzten zu vergeistigen. Er ist Kolorist, weil er in Farben sieht und denkt. Und ist es doch nicht zu sehr, das heißt, er vernachlässigt das Helldunkel nicht so, daß die Malerei tapetenhaft wird. Er möchte Farbe und Ton innig verbinden und in dieser Weise Licht und Schatten durch reine Farbe ausdrücken. Das ist sehr schwer, und es gelingt Levy nur streckenweis; aber es gelingt doch, und auf die gelungenen Stellen weisend, kann man den Nachweis von der inneren Berufung dieses

RUDOLF LEVY, STILLEBEN. 1922

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

Mannes zur Malerei führen. Zuweilen fehlt es an der überzeugenden „Richtigkeit", die Farben geraten dann leicht ins Schrille und erscheinen etwas bunt und anilinhaft, das Kolorit wirkt dann nicht einfach genug. Das ist ein Merkmal, das vielen Arbeiten des Matissekreises anhaftet. Nur Matisse selbst weiß sich davon in einer fast unbegreiflichen Weise frei zu halten. Wie er zu seinen Schülern denn überhaupt den Abstand wahrt. Alles kommt bei dieser Art zu arbeiten auf traditionssatte Sensitivität an. Levys Bilder wirken, wenn man sie mit denen von Matisse vergleicht, ziemlich schwer und, in all ihrem Geschmack, in einer deutschen Weise derb. Für das schwierige Problem des „Aktes im Zimmer" reicht die malerische Phantasie noch nicht ganz; die Natur ist nicht völlig Kunst geworden, oder, wie es in diesem Fall heißen muß, die Kunst ist noch nicht wieder Natur geworden.

Alles in allem machte die Ausstellung einen vortrefflichen Eindruck. Sie deutete auf eine geschlossene Persönlichkeit, auf einen Handwerker der Form, der schmuckhafte Dinge nicht zum Spiel, sondern tieferer Lebensbedeutung wegen malt, auf einen Maler von gesunder Intelligenz, mit der Fähigkeit, sich mit einfachen Mitteln verständlich auszudrücken, auf einen Künstler, der zart und kräftig sein kann, und dessen Oberflächen hier und da die Hand eines Kleinmeisters der Werkstatt verraten. Levys Malerei ist ohne große Ansprüche, er beschränkt sich im Format, hat nicht den Ehr-

geiz Schlager zu malen, und sucht Vollkommenheit im Kleinen. Seine Form ist ausgeglichen, sie wirkt wie das Ergebnis einer neuen unsichtbaren Akademie; sie ist nicht überraschend eigenartig, aber sie ist selbständig, hat alle Einflüsse persönlich verarbeitet und ist viel tiefer gegründet als nur auf Geschmack und Dekorationslust. Es ist in dieser Form ein Gran von jenem bestürzten Erstaunen vor der Erscheinung, das den Künstler macht.

Im Kreis der deutschen Künstler, innerhalb der Generation der Vierzigjährigen hat Levy sich nun eine Stellung geschaffen. Seine Fähigkeiten und sein künstlerischer Charakter werden sich auch weiterhin die Beachtung und Anerkennung erzwingen, die sie verdienen.

RUDOLF LEVY, BLAUE BLUMEN

MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

FRAUENKOPF, TOMBA DELL'ORCO. ABB. 15

AUS „BULLE, DER SCHÖNE MENSCH". GEORG HIRTHS VERLAG, MÜNCHEN

GELAGERTER JÜNGLING, TOMBA DELLE LEONESSE. ABB. I

DIE „MALERSCHULE VON TARQUINII“

VON

HEINRICH BULLE

Die Etrusker sind für die gelehrte Forschung noch immer Verlegenheit. Sie stehen an weit sichtbarer Stelle der europäischen Kulturgemeinschaft — aber Herkunft und Rasse sind dunkler als bei irgend einem Kulturvolk. Sie haben über achttausend, wenn auch kurze Schriftdenkmäler in lesbarer Schrift hinterlassen — aber ihre Sprache bleibt nach Inhalt und Sprachstamm unbekannter als jeder Negerdialekt. Wir haben historische Überlieferung über sie — aber nur aus Feindesmund und nicht unmittelbar aus der Zeit ihrer Blüte. Endlich und vor allem: diese Etrusker haben das werdende Rom mit allen geistigen Notwendigkeiten ausgerüstet, Herrscherkunst, Götterlehre und Wahrsagerei, Zeiteinteilung, Tonbildnerei, Tempelbau, mit jeder feineren Lebensform vom Wohnhaus bis zur Schauspielkunst und Possenreißerei. Aber fragt man nach dem Kern des etruskischen Wesens, so begegnen sonderbare Widersprüche. Von den Römern lernen wir den pinguis et obesus Etruscus kennen, „feist und verfressen“ der Typus des unkriegerischen Philisters, stumpfsinnig den

KOPF DES GELAGERTEN JÜNGLINGS, TOMBA DELLE LEONESSE. ABB. 2

Makel der Weibergemeinschaft an, wohl in Mißverständnis des herrschenden Mutterrechts. Nach Dionys von Halikarnaß haben sie „zu Lust und Schwelgerei die mannigfachsten Werke der Kunst ausgedacht". Aber dieses Volk hat eine ganz heroische Jugendzeit hinter sich, wenn nämlich mit Recht in den ägyptischen Inschriften des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. die Turscha mit den Tyrrhenern-Etruskern gleichgesetzt werden, welche damals zusammen mit andern „Völkern von den Inseln und dem Rande des Meeres" gegen die Weltmacht der Ramessiden anbrandeten. Und jedenfalls hatte dies Volk — vermutlich aus Vorderasien über See zwischen die Indogermanen der Apenninhalbinsel eingerückt — in seiner Blütezeit vom Ende des siebenten bis weit in das fünfte Jahrhundert v. Chr. hinein soviel Kraft, daß es auf dem Meere den Karthagern ebenbürtig verbündet ist, den westgriechischen Kolonisatoren äußerst unbequem wird und zeitweise von den Alpen bis zum Golf von Neapel die geistige und politische Vor-

Erzreichtum und die Fruchtbarkeit eines bequemen Landes genießend, ebenso wollüstig wie grausam, Erfinder der Gladiatorenspiele und Tierhetzen. Auch die Griechen, kein geringerer darunter als Aristoteles, skandalisieren sich über die Etrusker: zweimal des Tages halten sie üppige Tafel — der Grieche ißt nur einmal, am Abend und mäßig —, alles muß beim Bankett voll Blumen sein, die zahlreichen Diener in buntester Tracht, dazu nackte Mädchen zur Bedienung (dies nach Ausweis der Wandgemälde sicher gelogen, jedenfalls nicht allgemeine Sitte); die Frauen liegen beim Mahle mit den Männern unter einer Decke, sind gewaltig im Trinken (πιεῖν δειναί), übermäßig auf Körperflege und Schmuck bedacht, allerdings auch schön von Natur. Theopomp hängt den Etruskern auch den

macht Italiens war. Erst gegen 400 v. Chr. begann die Zurückschnürung der Etrusker auf ihr Stammgebiet zwischen Arno und Tiber, nördlich durch die Gallier, südlich durch Rom. Vom Falle Vejis (396 v. C.) bis zu den Niederlagen am Vadimonischen See (309, 283 v. C.) dauerte ihre Unterwerfung durch die Römer. Und dann sind sie die nie wieder aufbegehrende, üppige und erschlaffte Gesellschaft, deren Bild Nissen in seiner Italischen Landeskunde also umreißt: „Ein starkes Adels- und Priestertum, blühendes Gewerbe, Gutswirtschaft ohne freien Bauernstand, eine spitzfindige Theologie, der das ganze Universum sich in einer Rindsleber abspiegelte, maßloser Luxus ohne Geschmack, Gladiatorenkämpfe, Zechgelage."

*

Wenn neuerdings die etruskische Kunst der Allgemeinheit näher gebracht wird[1], so muß der Wissenschaft daran liegen, dem künstlerischen Urteil eine gesichertere historische Basis zu bieten als bisher leider erreicht worden. Weeges vortreffliche photographische Wiedergaben der Grabgemälde von Corneto, dem alten Tarquinii, ermöglichen einen neuen Anfang und Versuch. Furtwängler hatte das Grundproblem der etruskischen Kunst gegenüber den „Verleumdungen" der Römer unempfindlich waren gegen den Reiz freier griechischer Schönheit". Die Etrusker sind also das erste Volk, bei dem das Problem des Klassizismus auftritt, die Aneignung eines landfremden Kunststils, der als schlechtweg vollkommenes Muster übernommen wird, einschließlich der fremden Vorstellungswelt von Sage und Mythos, der aber auf anderem Boden, inmitten eines anders gearteten Volkstemperaments denn doch etwas Neues wird, mit eigenen charakteristischen Werten. In manchen

TÄNZER, TOMBA DELLE LEONESSE. ABB. 3

also umschrieben: daß „in Wahrheit die Etrusker lange Zeit hindurch die einzige italische Völkerschaft war, die mit Enthusiasmus und Liebe die griechische Literatur und Kunst aufnahm," daß sie „ein tiefinneres Bedürfnis, einen ständigen Durst nach Kunst und Bildnerei, eine Lust und Freude an Bildern hatten, mit denen sie in diesem Leben wie in dem nach dem Tode umgeben sein wollten, zu einer Zeit, wo all die andern Barbaren im Umkreis der Griechen, all die trefflichen Indogermanen, insbesondere die Italiker, noch gänzlich stumpf und Kunstfertigkeiten machen die Nachahmer sogar den Erfindern Konkurrenz. Denn im Athen des fünften Jahrhunderts wurden eifrig gekauft: tyrrhenisches Metallgerät, eherne Kandelaber, Trompeten, silberne und goldene Becher und Schalen, sogar Schuhwerk aus Etrurien. Im Gemmenschnitt erreicht nicht nur, sondern übertrifft der etruskische Steinschneider oft den griechischen an Sorgfalt und Feinheit der Arbeit, ohne freilich wesentlich neue Gedanken zu bringen. Es ist also das äußerste Maß des Handwerksfleißes, die freudige Hingabe

HARLEKINTÄNZER, TOMBA DEGLI AUGURI. ABB. 4

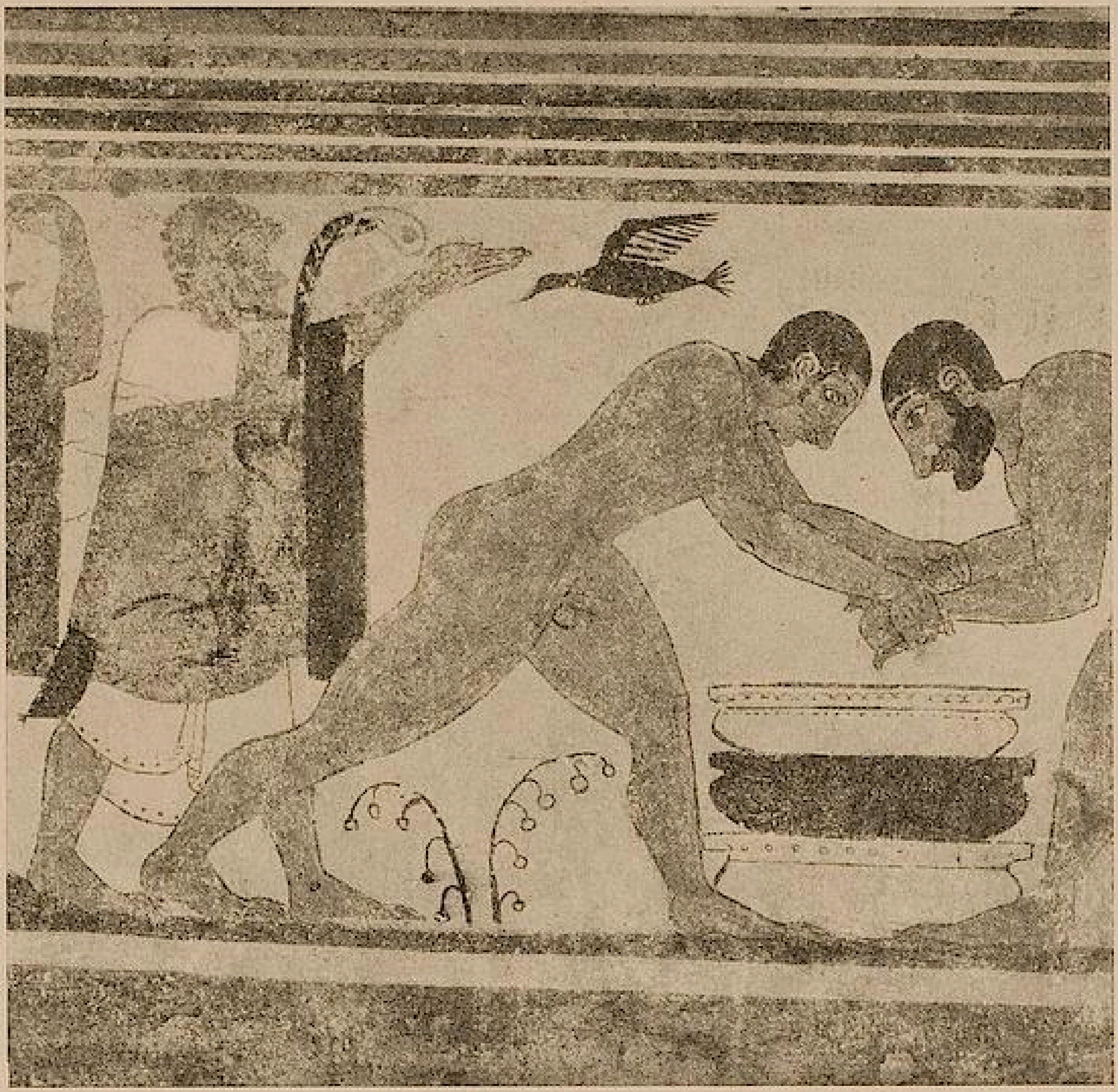
Teile; es fehlt ein ursprünglicher Gesamtrhythmus, ein organischer Zusammenhang bleibt ungefühlt, eine wichtige Proportion ist nicht getroffen. Statt dessen drängt sich immer irgendwo ein allzufleißiges Nebenwerk vor. Man sehe an dem vortrefflichen Tonsarkophag mit dem gelagerten Ehepaar (Weege, Abbildung 2) die platten Beine, die leblos neben dem aufrechten Oberkörper liegen; oder den nun doch wirklich „pinguis Etruscus" des Cornetaner Sarkophags (Weege, Abbildung 3), dessen feinrealistischer Kopf hilflos in eine zerfließende Körpermasse versinkt. Selbst an einem Werke von allerhöchstem persönlichem Range wie dem Apoll „des Vulca" aus Veji (Zeitschrift für bildende Kunst 1921, S. 27 ff.) fühlt man im Schreiten, in den Proportionen, in gewissen Ängstlichkeiten des Gewandes den Mangel jenes letzten instinktiven künstlerischen Gesamtgefühls, das nun einmal einzigartig griechisch ist. Wogegen dann die Chimaira von Arezzo in der bis ins letzte beseelten Schwungkraft ihrer leidenschaftlichen Linien unzweifelhafte griechische Sprache spricht.

an das Machen, wodurch die Etrusker ihre Erfolge erzielen. Auch bei den Kleinbronzen ist bestes Etruskisch bisweilen nicht von Griechischem zu unterscheiden. Aber bei der Mehrzahl, und gerade bei den sorgfältigsten Stücken empfindet man etwas Schwerflüssiges, Gehemmtes, im griechischen Sinne Ungelöstes, was sich bei Monumentalwerken wie dem berühmten Mars von Todi peinlich steigert. Brunn umschrieb dies Phänomen gern mit einem treffenden Wort des Horaz aus der Ars poetica auf den Handwerker, der in allen Einzelheiten vortrefflich ist, aber: Infelix operis summa, quia ponere totum nesciet. „Unglücklich im Wesen des Werks: denn zu ordnen ein Ganzes weiß er nicht". (Voss.)

Etruskische Figuren stehen nicht mit der innerlich gespannten Kraft auf ihren Beinen wie die griechischen, da denn auch Künstler und Volk nicht das gleiche gymnastische Körpergefühl haben. Etruskische Monumentalwerke haben nicht das gottbegnadete innere Gleichmaß und Gleichgewicht der

*

Für die etruskischen Wandgemälde fehlt bei dem gänzlichen Verlust der griechischen Monumentalmalerei jeder unmittelbare Vergleich. Hätten wir etwa aus Phokaea oder seiner Tochterstadt Massilia (Marseille), der Meeresnachbarin Etruriens, wenigstens gesicherte Vasenbilder, so wäre die Frage nach dem spezifisch Etruskischen schon leichter zu beantworten. So müssen wir überdies damit rechnen, daß in den Gräbern von Tarquinii zugewanderte Griechen neben den Etruskern gearbeitet haben, wie es für die Tonbildnerei gerade dieser Stadt aus Plinius sicher ist. Hier bleibt nichts anderes, als es mit dem Brunnschen Schlüssel zu



RINGER, TOMBA DEGLI AUGURI. ABB. 5

versuchen, das ist mit liebevollem Einfühlen in die Ganzheit der Bilder, wobei es sich natürlich keineswegs um die von Weege mit Recht bekämpfte Formel handelt: „Was gut ist, ist griechisch, was schlecht, etruskisch", sondern eben um das Unterscheiden der primären inneren Kraft eines künstlerischen Gebildes von dem Arbeiten in erlernten fremdstämmigen Stilformen mit dem unbewußten Einschlag eigener national bestimmter Empfindung. Beides kann in guter und in geringer Qualität vorkommen.

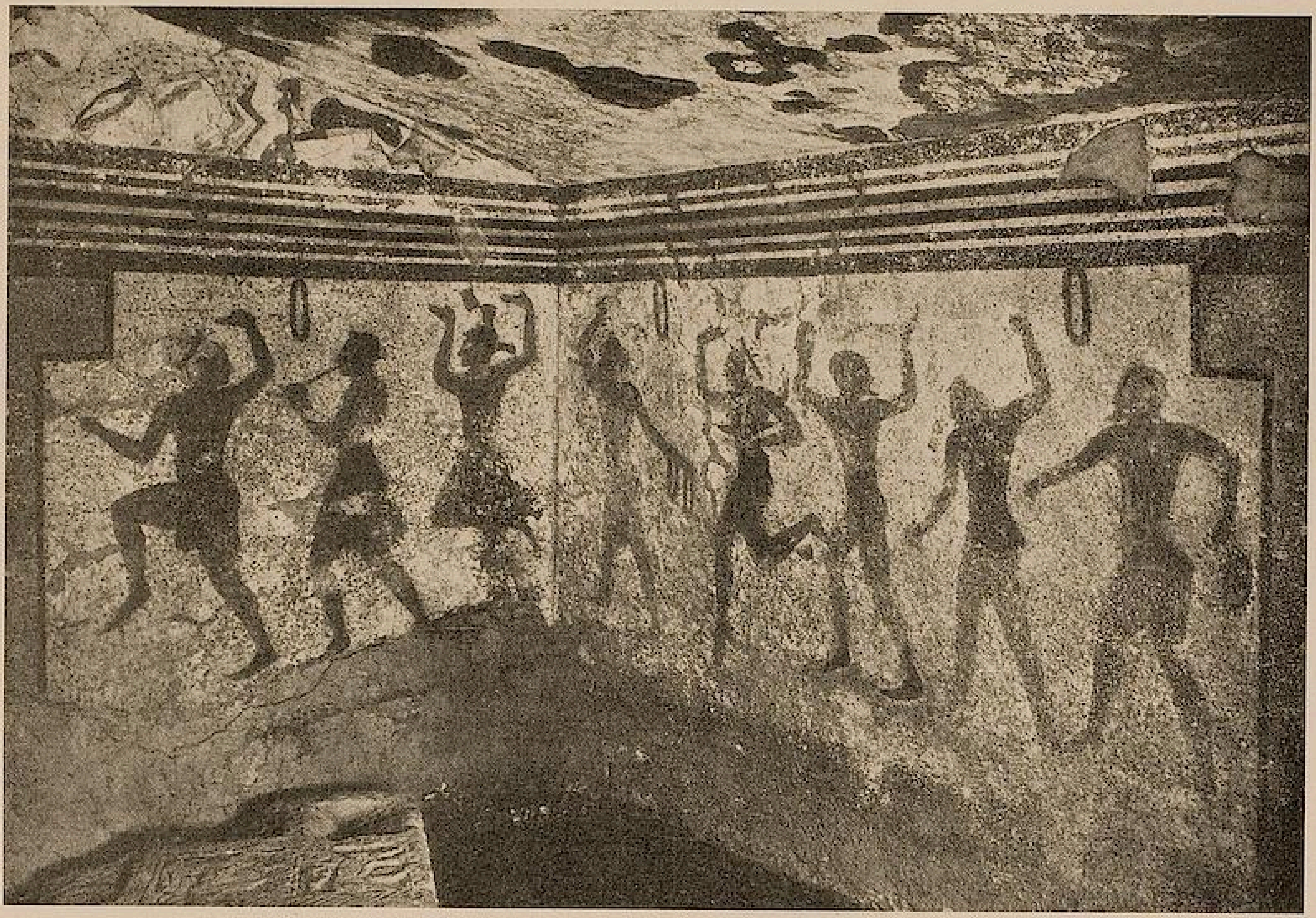
Es herrscht Einigkeit, daß die älteren Cornetaner Gräber des sechsten Jahrhunderts entstanden sind unter unmittelbarem Einfluß der jonischen Kunst, wie sie durch Vasen und Skulpturen wenigstens in den allgemeinen Charakteren erkennbar ist. Der gelagerte Jüngling von der Seitenwand der Tomba delle Leonesse (Abbildung 1) hat diese primäre Kraft. Innerhalb der Gebundenheit des archaischen Liegemotivs ist nichts organisch ungefühlt und das sinnlich erregte Leben des Kopfes (Abbildung 2) kommt aus einer herrlichen inneren

WEIHESZENE, TOMBA DEL BARONE. ABB. 6

JÜNGLING, TOMBA DEL BARONE. ABB. 7

künstlerischen Anschauung. Entscheidend aber ist das Verhältnis zum Raum. Es ist griechische Tektonik, wie die Wand durch den Ornamentstreifen geteilt und dann Sockelfries, Hauptbild, Decke durch die dorischen Säulen zur Einheit gebunden sind. Denn so wird – echt griechisch – auch das Figurenwerk zur Funktion der Wand. Die zwei Bildfelder stehen wieder untereinander in klarer Beziehung: die strenge Rhythmik der Delphine und Vögel über der gleichmäßig bewegten Meereslinie begleitet als spielende Melodie jenes Gefühls des wohligen Streckens im Körper des Jünglings, das in seiner Linientendenz nach links erst durch die kleine hängende Binde leicht gehemmt, dann durch die nach rechts bewegte dick geschlungene Bindenmasse gewissermaßen aufgefangen wird. Von demselben Gleichgewichtsgefühl ist die Massenverteilung auf der Rückwand des Grabes, Flötenspieler und Tänzer um einen riesigen Mischkrug.[2] Der kecke Tanzsprung des Paares (Abbildung 3) ist bei aller archaischen Eckigkeit bis in die Zehen- und Fingerspitzen gefühlt und von packendem innerem Feuer. Wie es ausfällt, wenn ein Etrusker dergleichen nachmacht, zeigt der „Phersu" aus der Tomba degli Auguri (Abbildung 4), eine dämonisch-komische Figur der Leichenspiele, mit Maske, langem Bart, Harlekinsmütze: alle Triebkraft ist aus den Linien verschwunden, man braucht nur die Schnüre hinzuzudenken, um die Glieder dieses hölzernen Hampelmanns klappern zu hören. Die Ringer des gleichen Grabes (Abbildung 5) sind nach einem bekannten griechischen Schema gemacht, eine trockene Nachzeichnung, wie besonders die Köpfe erkennen lassen, wenn wir sie mit Abbildung 2 vergleichen. Die „Derbheit" dieser Bilder beruht keineswegs, wie man wohl sagt, auf einem größeren „Naturalismus" der Etrusker, sondern es ist eben das Schauspiel, wie man einen fremden Monumentalstil schrittweise zu erlernen sucht. Von gleicher Art ist die Tomba del Pulcinella[3], während die ebenfalls aus etwa der Mitte des sechsten Jahrhunderts stammende Tomba dei Tori mit der Darstellung des Troilosabenteuers wieder sicher griechisch ist, diese gerade wegen der frechen Leichtfertigkeit des Strichs und der Unbekümmertheit, mit der die Bildfläche um die Figuren herum gefüllt ist.[4] Ganz sorgfältig wird plötzlich dieser Meister bei den kleinen Parerga über den Nebentüren, die sich leider hier nicht einmal beschreiben lassen, humorvolle Übermütigkeiten altgriechischer Erotik, die zeichnerisch vielleicht das geistvollste sind, was sich in etruskischen Gräbern findet. Merkmal für die reingriechischen Gräber ist auch der Reichtum an feinem tektonischem Ornament, das später fast ganz verloren geht. Die Giebelfüllungen der Tomba dei Tori und der Tomba del Mare[5] haben die ganze preziöse Grazie des griechischen Archaismus.

Gegenbild zu der leichtsinnigen Tomba dei Tori ist die feierlich ernste Tomba del Barone[6], die mit großen Akkorden in Vertikalen und Horizontalen durchkomponiert ist, in der Stimmung beinahe den Ostgiebel von Olympia vorausnehmend. Es ist die Entsendung von reiterlichen Jünglingen zu einem — da Waffen fehlen — nichtkriegerischen Unternehmen, vielleicht die Gründung einer Kolonie, ein ver sacrum. Das Hauptbild (Abbildung 6) mit der Frauengestalt von wahrhaft priesterlicher Größe ist eine Weiheszene, deren Einzelheiten, weil singulär, nicht deutbar sind, deren menschlich ergreifender Inhalt aber ohne Worte gefühlt wird.

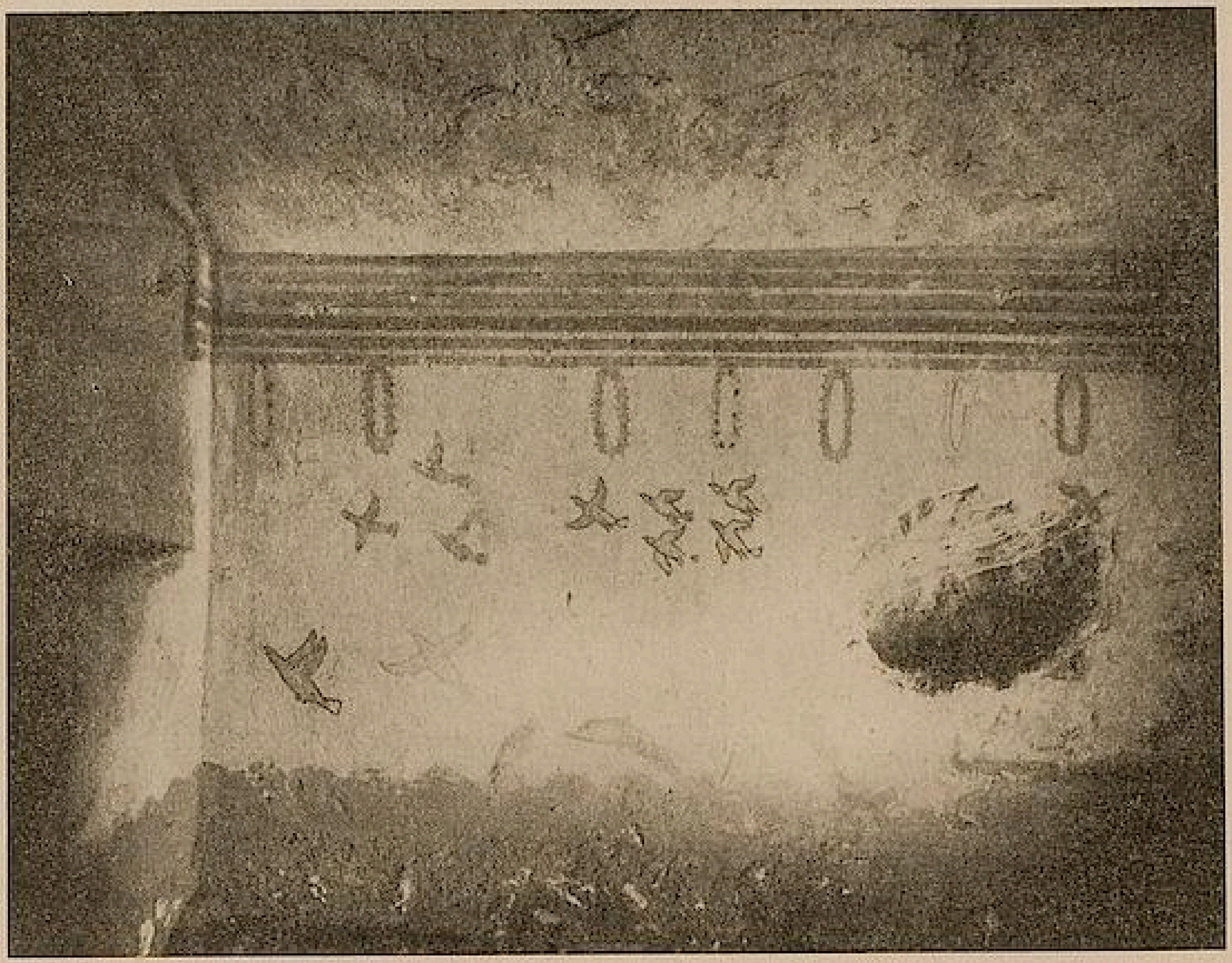


TÄNZERFRIES, TOMBA DEGLI ISCRIZIONI. ABB. 8

Die Zusammenschweißung von Mann und Knaben in den Rhythmus einer kultischen Handlung hat höchste monumentale Kraft[7]. Die Gewandung der Frau ist in jedem Strich reine altjonische Plastik. Die köstliche Frische der sinnlichen Empfindung bei wahrhafter Großheit der Formengesinnung mag man an dem Knaben-Jüngling (Abbildung 7) genießen, dessen verfeinertes Profil zugleich den Stilfortschritt gegen den älteren Kopf (Abbildung 2) offenbar macht. Die griechische Hand ist in der Tomba del Barone ausnahmsweise auch äußerlich belegbar, da sich unter dem Stuck griechische Buchstaben finden, Werkmarken von nicht ganz aufgeklärter Bedeutung[8].

Ein etruskisches Gegenstück von gleicher Stilstufe ist der Zecherzug der Tomba degli Iscrizioni (Abbildung 8)[9], dessen flottes Allegro, durch den Verwitterungszustand gespensterhaft lebendig, über den Raum hinhüpft, ohne ihn im griechischen Sinn zu erfüllen. Auch die Bewegungsmotive selbst entfernen sich durch den Mangel innerer organischer Bindung so weit vom Griechischen, daß wir hier zum ersten Mal eine zwar durch das Medium des griechischen Stils hindurchgegangene, aber unmittelbares Naturerlebnis nach eigenem Temperament meisternde etruskische Art vor uns haben. Ähnliches, meist von geringerer Qualität, bieten die Tombe del Morto, del Morente, della Franzeska Giustiniani[10].

Der Höhepunkt dieser ersten Emanzipation ist die Tomba della Caccia e pesca[11]. Im Giebel ziehen zwei stolze Reiterlein in flottem Tempo mit Dienern, mit bellenden und spürenden Hunden durch allerhand steife Bäumchen und Büsche, die toskanische Macchia; ganz in der Ecke aber blickt das Häslein, dem das alles gilt, sich einstweilen sehr gelassen nach dieser Veranstaltung um. Das ist, wenn auch in noch so gebundener Sprache, die unmittelbare Naturstimmung eines frischen Jagdmorgens und zugleich ein Humor, wie beides dem viel mehr anthropomorphen Naturempfinden der Griechen und ihrem tektonisierenden Stilgefühl kaum zugänglich war. Wie viel weniger Naturfrische hat z. B. der „Palmenhain“ der Würzburger



MEERESLANDSCHAFT, TOMBA DELLA CACCIA E PESCA. ABB. 9

Phineusschale mit den badenden Nymphen. Noch erstaunlicher aber und einzig in ihrer Art sind die Hauptbilder, die, an drei Seiten der inneren Grabkammer ringsumlaufend, uns einfach auf die Oberfläche des Meeres versetzen, über welchem Entenschwärme gegen den Wind aufflattern und Delphine aus den Wellen springen (Abbildung 9)[12]. Auf kleinen Inselchen stehen Entenjäger mit der Schleuder, von einem Felsriff springt ein Badender kunstgerecht mit Kopfsprung in die Tiefe; Boote voll Kameraden, die lebhaften Anteil nehmen, schwimmen umher. Aber die Kunstmittel sind im Grunde sehr einfach, kaum neu. Die Meereslinie mit den Delphinen ist altgriechisches Gut (Abbildung 1), auch für die Inseln, Boote, Männer fehlt es auf archaischen Vasen nicht am Vorbild. Jedoch so Etwas zu einem Ganzen zusammengeschaut zu finden, muß man entweder in die neuere Kunst gehen oder zu den Ägyptern zurück, wo man auch die Mannigfaltigkeit in der Auffassung des Vogelflugs wiederfinden wird. Für den Griechen, jedenfalls der archaischen Zeit, scheint solch naturweites Gesamtbild nach unsrer jetzigen Kenntnis kaum möglich. Bezeichnend ist ferner, wie im

EIFERSUCHTSSZENE, TOMBA DEI BACCHANTI. ABB. 10

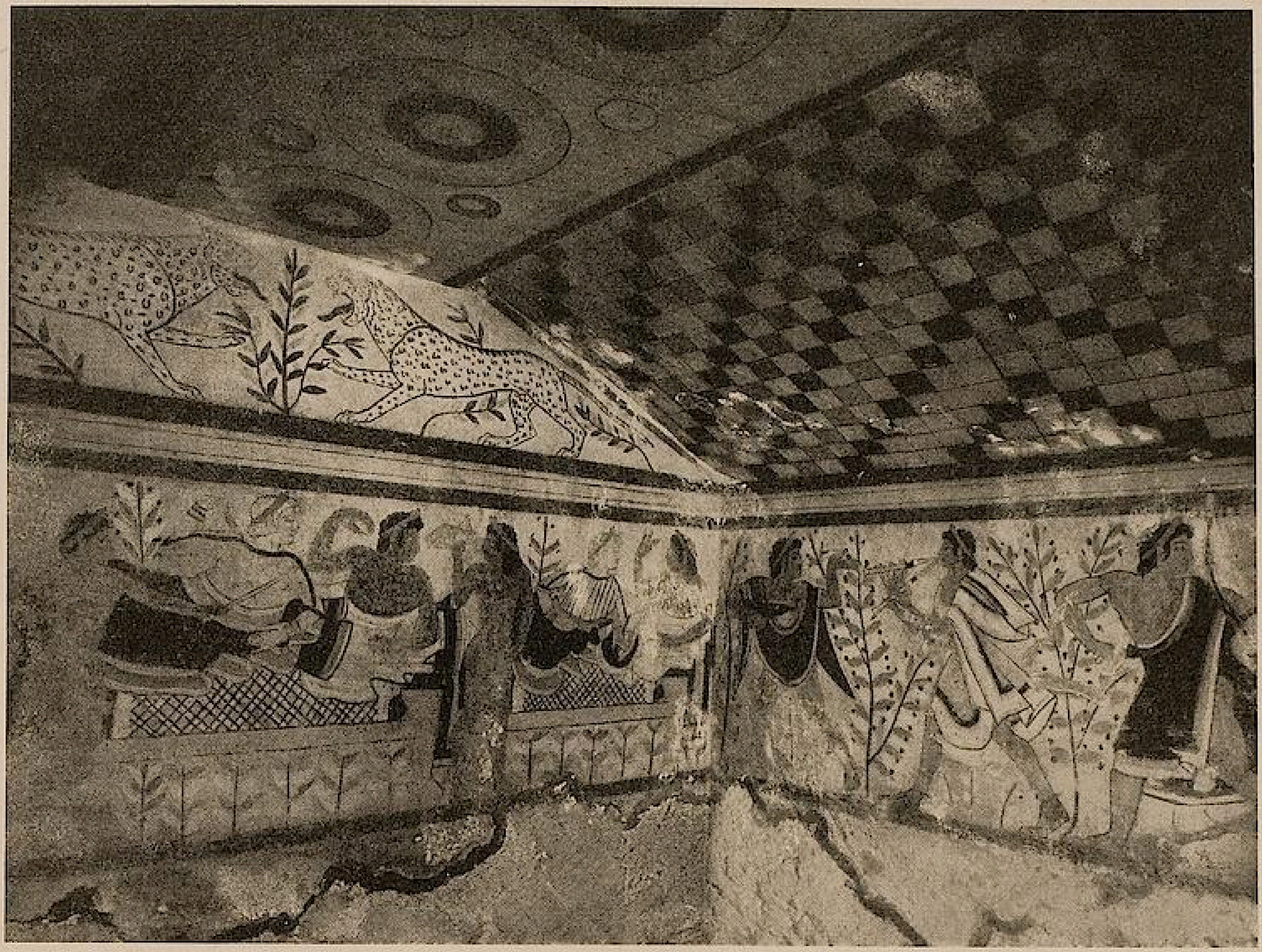
Giebel das überkommene Gelageschema in ein Naturstückchen umgewandelt wird, ein wahrhaftiges déjeuner sur l'herbe, denn statt auf der Kline liegt man im hohen grünen Gras, in welchem die Krüge und Schalen halb versinken. Das ist gefühlte Erdbodennähe und italischer Wirklichkeitssinn. Von ähnlicher Empfindung ist der spürende Gepard unter einem windbewegten Strauch aus der Tomba Querciola[13].

Endlich noch ein jüngeres Bild, auf dem der Etrusker mit einfachsten Mitteln eine Innenraumwirkung anstrebt und die „Stimmung" eines feierlichen Erlebnisses festzuhalten sucht. In der Tomba del letto funebre[14] ist die Rückwand mit dem hinteren Drittel der Seitenwände zusammengefaßt durch einen wellenförmig einsinkenden roten Bandstreif, der von Stangen getragen wird, nichts geringeres als die projizierte Darstellung eines Purpurzeltes. Unter ihm an der Rückwand eine riesenhohe Doppelkline mit zwei Doppelkissen[15]; daneben am Boden weit von ihr überragt je zwei zechende Paare; stehende Diener, immer noch kleiner als die Kline, nahen sich ihr: es ist der Totenschmaus in einem Prachtzelt, in dessen Mitte auf feierlich übergroßem Lager das verstorbene Paar unsichtbar teilnimmt, ähnlich den Theoxenien, den Götterbewirtungen der Griechen. Durch den Größengegensatz ist der geheimnisvolle Ernst des Vorgangs unmittelbar lebendig, der Innenraum wird lebhaft gefühlt. Draußen, d. i. weiter vorn in der Grabkammer, spielt sich vor dem Zelt das Kampfspiel zu Ehren der Toten ab; dieser Platz ist von aufgehängten Girlanden umrahmt.

Den Beschluß der archaischen Gräber macht eine Gruppe[16], bei der es zweifelhaft bleiben kann, ob ein Etrusker den jonischen Stil sich zu eigen gemacht oder ein zugewanderter Grieche sich der bodenständigen „Stimmungs"kunst feinfühlig anpaßte.

AUS DER EIFERSUCHTSSZENE, TOMBA DEI BACCHANTI. ABB. 11

Hier ist Harmonie zwischen gemütshaftem Ausdruck und organischer Stilsicherheit. Bei der drolligen Szene der Tomba dei Bacchanti (Abbildung 10, 11), wo der stämmige Alte siegesbewußt und gierig mit der kleinen Schönen abzieht, während dem enttäuschten jungen Troubadour vor Schrecken die Leier entfällt, ist man versucht Wilhelm Busch



BANKETTSZENE, TOMBA DEI LEOPARDI. ABB. 12

zu zitieren: „Ein alter Esel fraß die ganze, von ihm so heiß geliebte Pflanze." Mit ähnlichem Reiz und Ausdruck ist in den beiden andern Gräbern das menschliche Verhältnis der gelagerten Gatten in leidenschaftlich feiner Gebärdensprache geschildert. Angesichts des klaren, plastischen, innerlich sichern Strichs in den Gesichtern (Abbildung 11), deren fliehende Profile wir auf jonische Vasen versetzen könnten, ist doch wohl der zweiten der Möglichkeiten der Vorzug zu geben.

*

In der weiteren Entwicklung jedoch, nach etwa 500 vor Chr., braucht die Frage nach etruskischer oder griechischer Hand überhaupt nicht mehr gestellt zu werden. Es bildet sich ein eigener etruskischer Stil, den man den „reichen" nennen könnte. Mit seiner Breite und Fülle der Gesamtwirkung, mit einer üppig erregten Gestikulation, naiver Lebendigkeit bei unverkennbarer Schwerflüssigkeit der Bewegung, übermäßiger Liebe zu schmückenden Einzelheiten drückt er das Wesen des doch immer ein wenig barbarischen etruskischen Lebensdurstes unübertrefflich aus. Zeitlich geht er in der Hauptsache parallel mit den großen attischen Schalenmalern des streng rotfigurigen Stils, deren Kenntnis wir ja gerade der Vorliebe der Etrusker für diese vornehmste Blüte der attischen Keramik verdanken, und reicht in seinen letzten uns bekannten Vertretern[17] bis gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts herab. Das Verhältnis zur griechischen Kunst ist von Grund aus verändert. Wohl spürt man überall an Gewand- und Profilführung die drüben in Hellas sich rasch entwickelnden neuen Formideen gewissermaßen unterirdisch hindurch und mancherlei griechisch geprägte Motive, besonders athletische, werden in ihrer allgemeinen Struktur übernommen. Aber der lange Fries mit Kampf- und Wettspielen in der Tomba Stackelberg[18] z. B. ist mit seinem gänzlichen Mangel an Raumdisziplin, wie in den Einzelgruppen von einem unsichern, bisweilen allerdings auch kecken Naturalismus. Manches fast zu kühn gewagte glückt über-

GELAGE, TOMBA DELLA PULCELLA. ABB. 13

raschend, so die leinwandgedeckten Zuschauergerüste, auf denen oben die vornehme Gesellschaft anständig erregt gestikuliert, während unter der Plattform die nackten Sklaven sich jede Flegelei und Schlimmeres erlauben. Im Ganzen jedoch zeigen der entweder zu steife oder aber unsichere Stand der Gestalten, viele zwar lebhafte aber stilistisch unbewältigte Bewegungen und manche mißglückte Proportion, daß der Künstler von der wahren Körperrhythmik griechischer Athletik auch nicht einen Hauch verspürt hat. Dies Thema liegt innerlich dem Etrusker nicht.

Der reifste Ausdruck des etruskischen Kunstwollens sind die Tanz- und Bankettszenen des reichen Stils. Von der Gesamtwirkung gibt die Tomba dei Leopardi[19] eine Vorstellung (Abbildung 12). Da ist dieselbe Raumbewußtheit wie in der Tomba della caccia und del letto funebre: die breitgestreckten Zecher der Rückwand, die selber zwischen niedrigen und hohen Büschen liegen, erblicken auf den Seitenwänden die Tänzer und Musikanten zwischen zierliche Bäumchen verteilt. Wir sind also, in der Mitte der Grabkammer stehend, in einem Hain. Die in der Bewegung feinste der erhaltenen Gelageszenen stammt aus der Tomba della Pulcella (Abbildung 13)[20], wobei man sogleich bemerkt, wie im Widerspruch zu den viel freieren Gesten das Gewand, statt in der Gesamtrhythmik aufzugehen, mit unbelebten Konturen und allzuviel Musterung ein bleischweres Eigenleben führt. Seine Rolle ist nicht im letzten Sinne künstlerisch bewältigt; sie ist, wenn bewußt so gewollt, ein Nachgeben an barbarisch-bunten Prunkgeschmack, dem der Schein wichtiger ist als die Form — wenn aber unbewußt, dann doch eben Unzulänglichkeit. Dabei ist ein liebenswürdiger, etwas femininer Gesamtreiz nicht zu verkennen, nur muß man zuvor das gleichzeitige Griechische vergessen haben.

Der so poetisch anmutende Gedanke erregter Tänze zwischen zierlichen Bäumchen mit singenden Vögeln ist gewiß unmittelbares Erlebnis. Genau

TÄNZERPAAR, TOMBA DEL TRICLINIO. ABB. 14

so schlängelten sich in Wirklichkeit die Tänzerpaare auf dem Tanz- und Bankettplatz des Totenfestes um die Bäume eines künstlichen Hains, der ihn schmückte. Und man glaubt dem Künstler nachzufühlen, wie er an den Gestalten der Tomba del Triclinio (Abbildung 14, 14a) in sperrig gedehnten Bewegungen, ja Verrenkungen, die ganze Sinnenleidenschaft seiner Rasse in Form zu bannen sucht. Als Ganzes sind denn auch die beiden Wände[21] mit je fünf Tänzern von packender Bewegtheit. Es bleibe dahingestellt, ob die letzte Probe auf ein Tanzmotiv – daß man sich unmittelbar in die gleiche Stellung gerissen fühlt – im einzelnen überall glücken würde. Vielleicht hat der hüpfende Jüngling mit dem weißen Mantel doch auf die Länge etwas gestelltes und die Knie- und Fußgelenke des tänzelnden Flötenbläsers federn wohl nicht so ganz. Wirkliches Feuer aber hat zweifellos die vielbelobte Tänzerin in der leidenschaftlichen Eckigkeit ihrer Arme und Hände und der kühnen Drehung des Beins. Man fragt, waren schon die Bewegungen des Naturbildes so stilisiert oder hat nur der Künstler sich diesen Rhythmus zurechtgelegt. Weege antwortet im erstgenannten Sinne und verfehlt nicht, indische Tempeltänze zu zitieren, wodurch denn die Verbindung mit Asien wieder einmal hergestellt wäre. Wir wollen zunächst historisch vorsichtiger aus den griechischen Quellen lernen, daß die etruskischen Frauen in der Tat eifrige Körperkultur mit Gymnastik trieben, wahrscheinlich also, daß bei so starkem Körpergefühl auch ihre Tanzkunst den besondern Ausdruck eines dumpfleidenschaftlichen Volkscharakters annahm und zu einer gewaltsamen Steigerung der Bewegungen führte. Jedenfalls ist diese Tänzerin so ungriechisch wie möglich, wenn wir den natürlichen Linienfluß etwa der ungefähr gleichzeitigen „Kalathiskostänzerinnen" auf den schönen Reliefs des Berliner Museums dagegen halten, die ganz wie die Etruskerin auch „mit den Händen" tanzen. Sehr eigenartig, auch wieder ganz ungriechisch, ist das Gewand mit seinen gewellten Umrissen, das eine gewisse Steifheit, besonders vor dem Oberkörper nicht überwinden

FLÖTENBLÄSER, TOMBA DEL TRICLINIO. ABB. 14 A

kann, aber die ganze Gestalt doch glücklich zusammenfaßt. Auch die Mäntelchen der Jünglinge zeigen, wie dieser Künstler zwar durch Griechisches angeregt, dennoch mit eigenster Sorgfalt sich die wohldurchdachten Falten buchstäblich „zurechtlegt", nachdem er zuvor den nackten Körper vollständig ausgezeichnet hat. Der unerfüllte Rest in diesen Figuren fällt unter jenen Begriff, den wir in Brunns Formulierung anwandten: totum ponere nescit. Gewand und Körper sind wohl ineinander, aber nicht miteinander da. Alles in allem ist dieses Grab der Höhepunkt eines bodenständigen etruskischen Stils aus der Zeit, als das große Ringen um die völlige Freiheit der Körper- und Gewandbewegung in Griechenland im Gange war, eines Stiles, der letzten Endes dennoch mehr dumpfes Wollen als klare Erfüllung ist, und darum vielleicht gerade unsrer Zeit, wie Weege mit Recht betont, manches zu sagen hat.

*

Es folgt in den Denkmälern eine etwa halbjahrhundertlange Lücke, bis im Anfang des 4. Jahrhunderts v. C. etwas begegnet, was nun reiner Klassizismus ist. In der Tomba dell' Orco[22] steht neben den fröhlichen Schmäusen unversehens die griechische Unterwelt, Hades und Persephone und mythische Heroen, welche alle die Etrusker eigentlich gar nichts angehen. Und seltsam genug, zwischen diese „klassischen" Gestalten drängen die häßlichen, früher der Kunst ganz unbekannten Todesdämonen des primitiven etruskischen Volksglaubens herein. Das gibt sachlich wie bildlich keinen reinen Klang. Auch fehlt diesen Bildern eine rechte Raumdisposition und die künstlerischen Qualitäten der einzelnen Wände sind auffallend verschieden. Das gegenständlich Etruskische, die Charonköpfe, sind künstlerisch nicht eben bedeutend und ohne rechte innere Dämonie, mehr für die Kinder zum Fürchtenmachen mit Geiernasen, Schlangen und ruppigem Haar, einmal auch mit einer Art Heiligenschein, der vielleicht den Hadesweg zu erleuchten gut ist. Das Wertvollste ist der herrlich erhaltene Frauenkopf (Abbildung 15), hinter dem das dunkle Unterweltsgewölke wallt. Dies ist in der Form reine griechische Schönheit, die ahnen läßt, was wir an der griechischen Monumentalmalerei verloren haben. Aber es ist eben doch nur ein Abglanz; die schöne Form aus zweiter Hand hat weder die Blutwärme, noch den Geist der ersten Vision.

Daneben kommt gelegentlich das etruskische Stimmungsmoment wieder heraus. In der Tomba degli Scudi[23], ebenfalls ins vierte Jahrhundert zu setzen, ist der alte Gelagetypus völlig graezisiert: alles Naturwerk ist verschwunden, die Frau sitzt statt zu liegen, die Musikanten sind in kompakter Masse herankomponiert, kein Luftraum über den Köpfen, kurz der Bildgedanke eines griechischen Heroenreliefs. Etruskisch wieder ist die trotz des freien Stils steife und übermäßige Ornamentierung an Decken und Kissen, etruskisch aber auch die naiv liebenswürdige Haltung der Frau und das Momentan-Persönliche des Vorgangs. Die Köpfe (Abbildung 16, 16a) wirken wie feine realistische Porträtstudien. Das weibliche Gesicht hat einen besonders reizvollen, halb erschrockenen, halb sinnenden Ausdruck. Doch muß man sich hüten, zuviel davon bewußter Absicht zuzuschreiben, denn andere Köpfe des Grabes sind so viel leerer — das Männerporträt in Dreiviertelansicht (Weege

WEIBLICHER KOPF, TOMBA DEGLI SCUDI. ABB. 16

Tafel 53), der Kopf des Fächerträgers (Weege Tafel 51) sind schlechtweg mißlungen —, daß jene erstgenannten Köpfe fast wie der glückliche Augenblick einer keineswegs stilsicheren Hand anmuten.

*

Aus einer anderen künstlerischen Welt endlich sind die jüngsten, leider sehr schlecht erhaltenen Gräber, Tomba del Cardinale mit dem langen „Zug der wandernden Seelen"[24] und Grotta del Tifone[25] mit einer im Stil des pompejanischen Alexanderschlachtmosaiks gedrängt komponierten, von den Hammerdämonen begleiteten Menschenschar; riesenhohe schlangenbeinige Dämonen wie vom Pergamenischen Altar stützen als gemalte Träger die Decke. Etruskisch ist nur noch das Stoffliche; die Malerei zeigt die flotte aber ganz unpersönliche Routine der hellenistischen Epoche. In der Kunstsprache herrscht nun, wie in der gesprochenen, die alles Regionale verwischende Koine, die griechische Weltsprache.

So unterliegt die „Malerschule von Tarquinii", wenn wir bei dem Wenigen was wir haben, diesen Begriff aufstellen dürfen, zuletzt wieder völlig der Übermacht des Griechischen, von dem sie etwa vierhundert Jahre zuvor ausgegangen war. Wenn wir recht gesehen haben, so ist ihre Geschichte erfüllt von Anläufen, aus der eigenen anders gearteten Psyche heraus das übermächtige Vorbild zu überwinden. Daß es immer nur stoßweise und ungleich gelang, daß keine typische, aus sich selbst fortschreitende Verschmelzung des Fremden und Eigenen zustande kam — so wie später in der griechisch-römischen, früher in kleinerem Maßstab in der griechisch-kyprischen oder in der graeco-iberischen Kunst —, das mag seine letzten Gründe in dem völkischen Schicksal der Etrusker haben. Sie haben allzufrüh und allzu sehr ihre heroische Jugend mit dem Glücke des Genießens vertauscht und so versagte ihnen die Spannkraft der Seele auch da, wo diese, sich selbst zum höchsten Ausdruck zu gestalten, ein hohes Maß von Begabung besessen hätte.

Anmerkungen

1 Fritz Weege, Etruskische Malerei. 101 Tafeln und 89 Textabbildungen. Halle, Niemeyer, 1921.
Wilhelm Hausenstein, Die Bildnerei der Etrusker. 67 Tafeln. München, Piper, 1922.

2 Farbig abgebildet in den Antiken Denkmälern des Archäologischen Instituts. II. Tafel 42 (Körte).

3 Weege, Tafel 90.

4 Weege, Tafel 96. Farbig Antike Denkmäler. II. 41.

5 Weege, Tafel 75, 76.

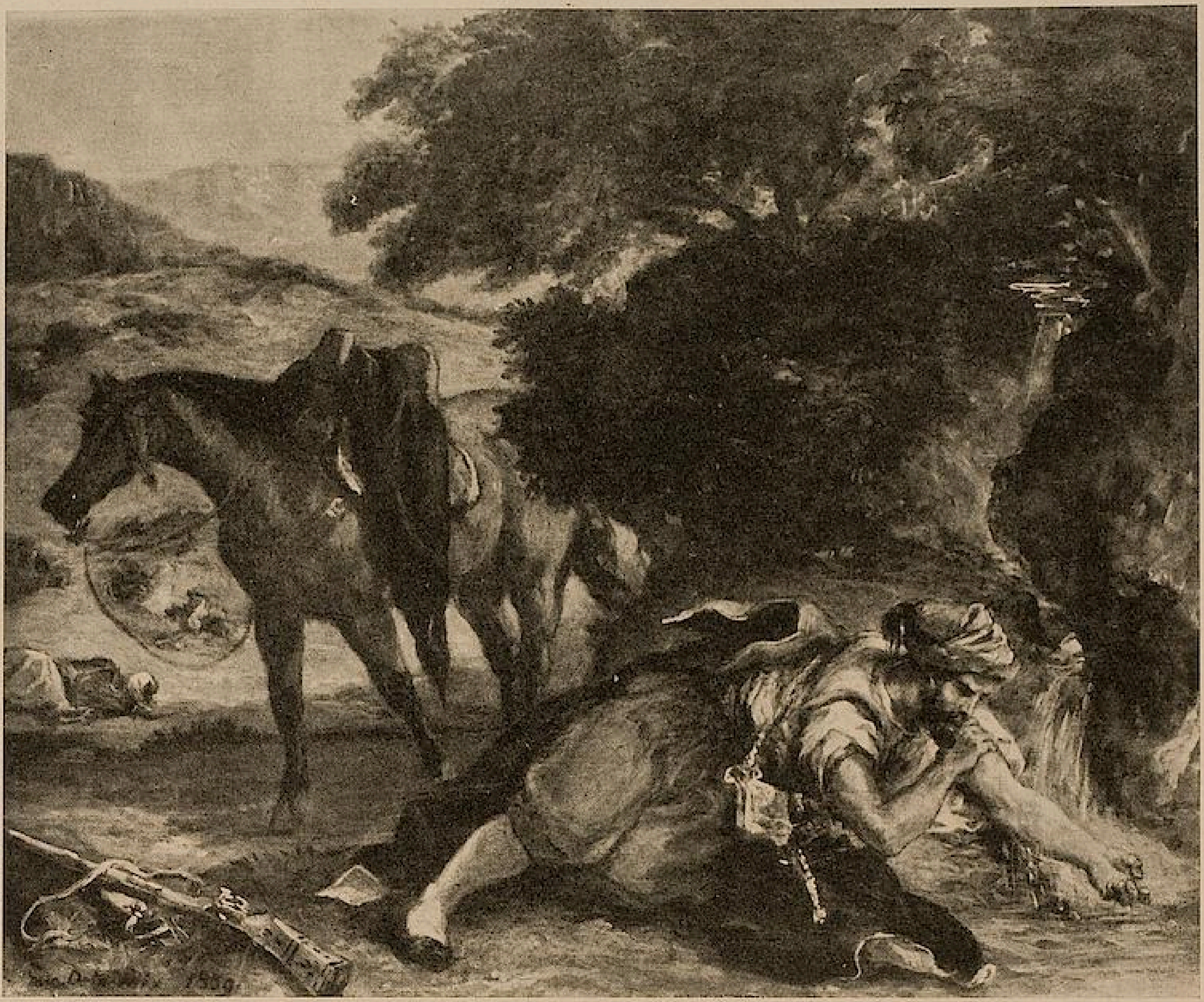
6 Weege, Tafeln 76—83; Abbildung 77.

7 Ein ganz entsprechendes Motiv auf dem hethitischen Felsrelief von Yasilikaja, wo der Gott den König im Arm hält (Eduard Meyer, Reich und Kultur der Hethiter Figur 76), ein neues Fädchen für die, welche die etruskische Kunst mit Asien zu verknüpfen wünschen. Nur vergesse man dabei weder die Kluft von acht Jahrhunderten, noch die ionischen Vermittler des sechsten Jahrhunderts.

8 Die Gestalten dieses Grabes sind auf manchen Photographien von halbdunklen Zonen umgeben (vgl. Abbildung 7). Weege Seite 2 druckt hierzu aus Möller van den Brucks Italienischer Schönheit allzubereitwillig die Behauptung ab, die Etrusker hätten bereits das Verfahren gekannt, „mit dem Rodin in seinen Tuschzeichnungen durch eine über den Umriß hinaustretende Tönung . . . gleichsam begleitende Schatten um seine Figuren legt, um dadurch die Bewegung derselben zu steigern". Dies erstaunliche kunstgeschichtliche Phänomen löst sich aber sehr nüchtern. Die „Schatten" fehlen nämlich auf andern Aufnahmen. Offenbar haben manche Photographen den hellen Grund zuvor von Schmutz oder ausgeschwitzten Salzen gereinigt, die Figuren selber aber vorsichtig in einigem Abstand umfahren, wodurch die bewußten Ränder entstanden. Leider kann also die Archäologie den geistvollen Salto von den Etruskern zu Rodin nicht mitmachen.

[9] Weege, Tafeln 73—75; Abbildung 80.
[10] Weege, Tafeln 44—46, 72, 87—89.
[11] Von Weege zu alt angesetzt; Seite 108, Tafel 2; Abbildung 58—60, Beilage III, 3.
[12] Das Loch, Abbildung 9, von Bauern geschlagen, die Schätze hinter den Bildern suchten. Leider geben die Photographien wegen der Zerstörung kein Gesamtbild und die alten Zeichnungen haben nicht völlige Stiltreue.
[13] Weege, Abbildung 63.
[14] Weege, Tafeln 23—26; Abbildung 52, 62.
[15] Hinter diesen sind runde grüne Geflechte an Schnüren aufgehängt, Brotkörbe, wie auf griechischen Symposionbildern. Sie sind bisher als Kränze mißdeutet worden. Die Dreiecksform der Schnüre, zu der Weege, Abbildung 55, 58 oben, zu vergleichen ist, mißversteht Weege als rituelle Spitzhüte und gelangt von ihnen bis zur Tiara des Papstes, obwohl deren ursprüngliche Form die niedere Bischofsmütze ist.
[16] Tomba dei Bacchanti, Weege, Tafeln 41—43. Tomba dei Vasi dipinti, Tafeln 66—69; Abbildung 55. Tomba del Vecchio, Tafeln 70—71; Abbildung 56, 57.
[17] Tomba della Pulcella, Weege, Tafeln 11—13. Gräber von Orvieto, Abbildung 42, 43.
[18] Weege, Tafeln 84—86, Beilage II, Abbildungen 78, 79, 81, 82, 87. Auch Archäologisches Jahrbuch 1916, S. 138 ff. Seine Ansetzung um 500 v. Chr. halte ich für 20 Jahre zu früh.
[19] Weege, Tafeln 14—21, Abbildung 61.
[20] Weege, Tafeln 11—13. Farbig Antike Denkmäler II, 43.
[21] Weege, Tafeln 27—40, Abbildungen 1, 20, 54.
[22] Weege Titelbild, Tafeln 60—65, Abbildungen 21—26, 68.
[23] Weege, Tafeln 50—58, Abbildungen 40, 41.
[24] Weege, Tafel 59, Abbildungen 11, 18, 19, 29—32, 69, 70—72, 75.
[25] Weege, Tafeln 47—49, Abbildung 39.

MÄNNLICHER KOPF, TOMBA DEGLI SCUDI. ABB. 16A



EUGÈNE DELACROIX, VERWUNDETER ARABER
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ROSENBERG, PARIS

KUNSTAUSSTELLUNGEN

PARIS

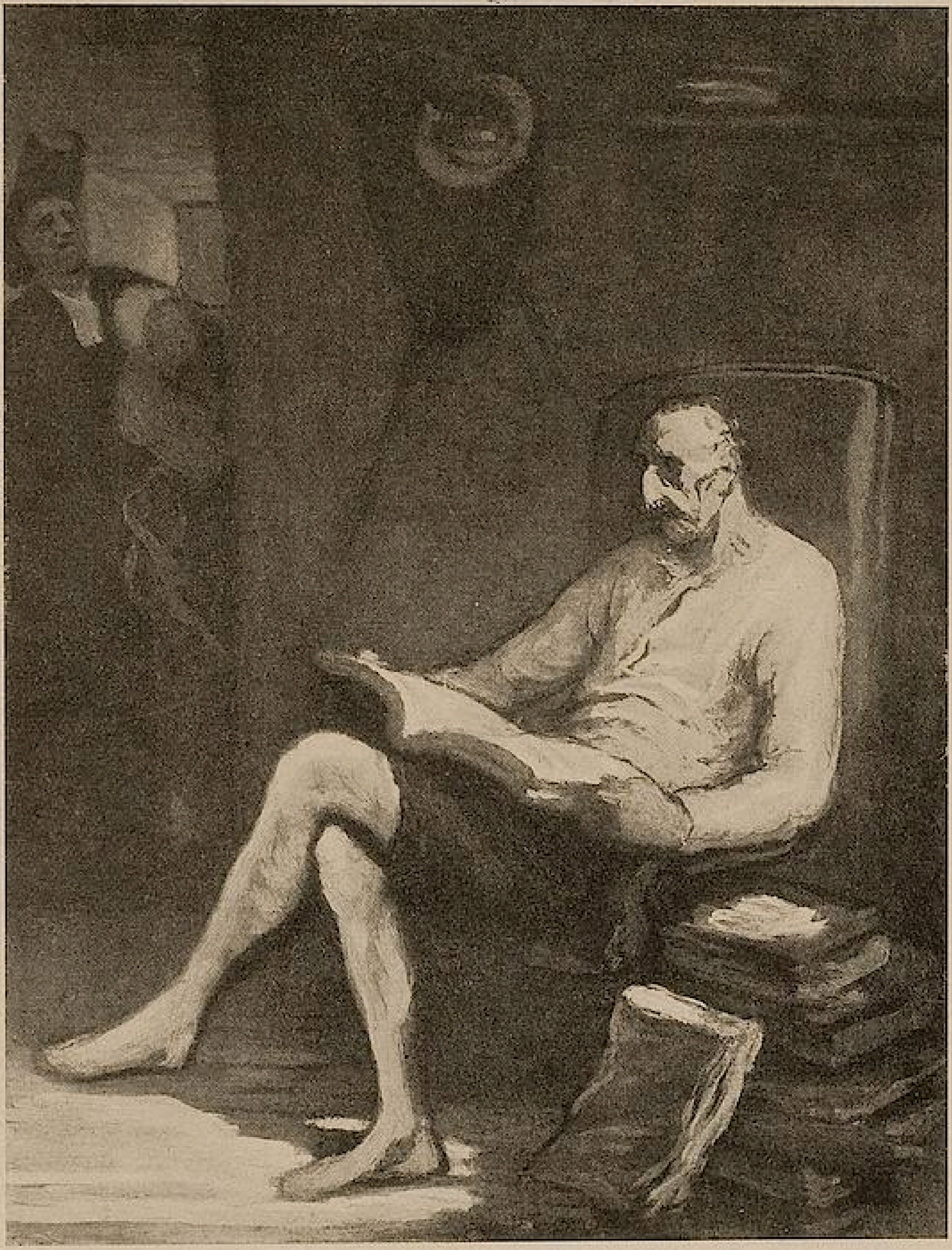
Den großen französischen Malern des neunzehnten Jahrhunderts war eine umfangreiche Ausstellung bei Paul Rosenberg in der Rue de la Boetier gewidmet. Man konnte sie schon beinahe eine Jahrhundertausstellung nennen, denn die führenden Meister waren fast vollzählig und in den meisten Fällen mit schönen Werken vertreten. Ungefähr erhält man einen Eindruck von der Ausstellung, wenn man die folgenden Tatsachen beachtet und damit auch die Abbildungen vergleicht, die in diesem Heft gezeigt werden.

Von Cézanne waren zehn Bilder zu sehen. Die wichtigsten sind ein dunkeltoniges Selbstbildnis aus dem Jahre 1877, die Nana aus dem Jahre 1880, ein Apfelstilleben (1885), eine Berglandschaft aus demselben Jahre und der ganz in Blau gemalte „See" aus dem Jahre 1895. Corot war mit vierzehn zum Teil höchst bedeutenden Werken vertreten. Die 1830 gemalte Kathedrale von Chartres ist eine gewissenhaft durchgeführte Architekturmalerei, die für den Künstler merkwürdig ist. In einer andern Art merkwürdig ist der Hafen von Honfleur aus demselben Jahre. Beide Bilder sind sozusagen gemalt, bevor Corot seine malerische Handschrift endgültig präzisiert hatte. Aus dem Jahre 1834 waren einige ventianische Landschaften da, aus dem Jahre 1852 zwei herrliche Landschaften aus Château Thierry und Ville d'Avray. Unter den Figurenbildern ragte die Zingara (1867) und das Doppelbildnis seiner Frau und Tochter (1873) hervor.

Von Courbet waren nur vier Bilder zu sehen. Darunter eine „Venus" (1866), die in merkwürdiger Weise zu Ingres hinüberweist und eine große Landschaft mit Hirsch (1869) Daumier war, seinem Range nicht entsprechend, nur mit zwei Don Quichotte-Bildern vertreten, Degas mit drei Dar-

stellungen von Tänzerinnen und einem Rennbild. Einen vorzüglichen Eindruck gewinnt man von den vier Werken Eugen Delacroix', einem Pferd an der Tränke, einen verwundeten Araber, einem Löwen mit Schlange und einem Motiv aus Tanger. Van Goghs Kunst wurde durch sechs Bilder aus den Jahren 1889 und 1890 veranschaulicht.

Besonderen Hinweis verdienen drei Bildnisse von Ingres, unter denen vor allem das Porträt seiner Frau durch die Zartheit der Zeichnung auffällt, drei Bilder von Manet, dabei ein prachtvoll gemaltes Damenbildnis, fünf Landschaften von Monet, sechs Werke von Pissarro, ebenfalls durchweg Landschaftsdarstellungen und fünf frühe Bilder von Sisley. Besonders liebevoll war Renoir behandelt worden. Die Ausstellung enthielt dreizehn Werke von ihm, die von 1876 bis 1917 reichen und die einen guten Querschnitt durch das reiche Lebenswerk gaben. Zu erwähnen sind schließlich drei Bildnisse von Toulouse-Lautrec und vier Plastiken von Rodin. Auf Arbeiten von Boudin, Carrière, Gauguin, Jongkind, Millet, Monticelli, Rodin, Henri Rousseau u. a. sei nur registrierend hingewiesen.



HONORÉ DAUMIER, DON QUICHOTTE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE ROSENBERG, PARIS

Das Unternehmen verdient um so mehr Beachtung, als ähnliche Ausstellungen, die einen großen Überblick geben und den Geist eines ganzen Jahrhunderts ahnen lassen, in Frankreich verhältnismäßig selten sind. In Deutschland macht es die lehrhafte Ader derer, die sich für Kunst interessieren, daß immer wieder Überblicke gegeben werden, die dann zur Klärung und Festigung des Urteils nicht wenig beitragen. Was würde in Deutschland ausstellungstechnisch erst mit dem überreichen Material der Franzosen gemacht werden!

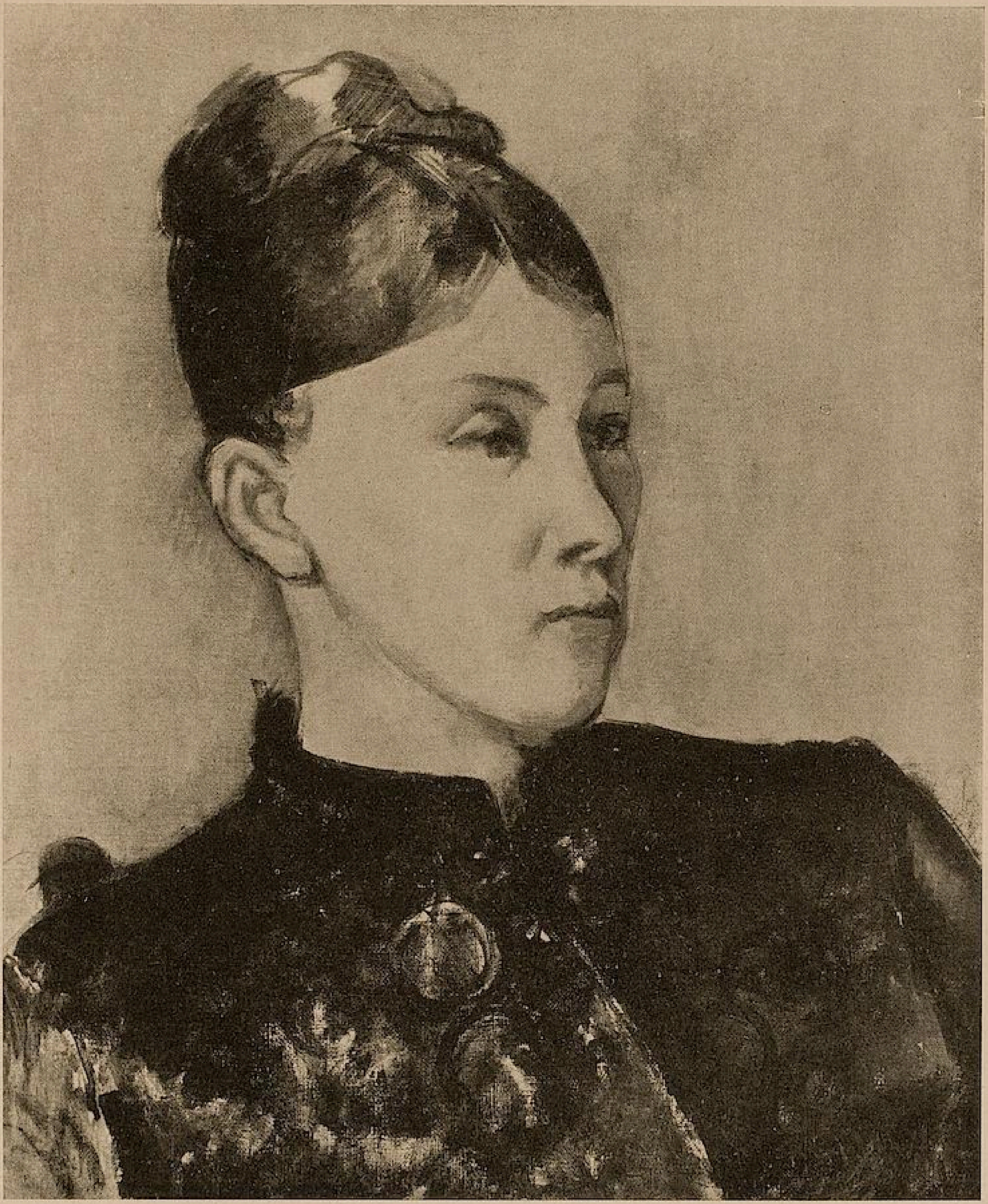
GUSTAVE COURBET, LANDSCHAFT MIT HIRSCH
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ROSENBERG, PARIS

DER DEUTSCHE PAVILLON AUF DER XIII. INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG ZU VENEDIG.

Am 4. Mai ist in Gegenwart des italienischen Kronprinzen die XIII. Internationale Kunstausstellung in Venedig feierlich eröffnet worden. Im Zusammenhange mit der Tagung von Genua gab ihr die Tatsache, daß zum ersten Male seit 1914 die „Ex-Feinde" Deutschland, Österreich und Ungarn als Gäste der Stadt Venedig wieder unter den anderen Nationen vertreten waren, ein besonders aktuelles Gesicht. Das Zustandekommen dieser Ausstellung, dem aus politischen und anderen Gründen erhebliche Schwierigkeiten im Wege standen, ist außer dem Entgegenkommen öffentlicher und privater Sammlungen nicht zuletzt der warmen Förderung durch die Stadt Venedig und die Austellungsleitung zu danken. Die Stadt Venedig hat auch den deutschen Pavillon, der noch vor zwei Jahren den Polen zugewiesen war, auf eigene Kosten neu hergerichtet wieder zur Verfügung gestellt.

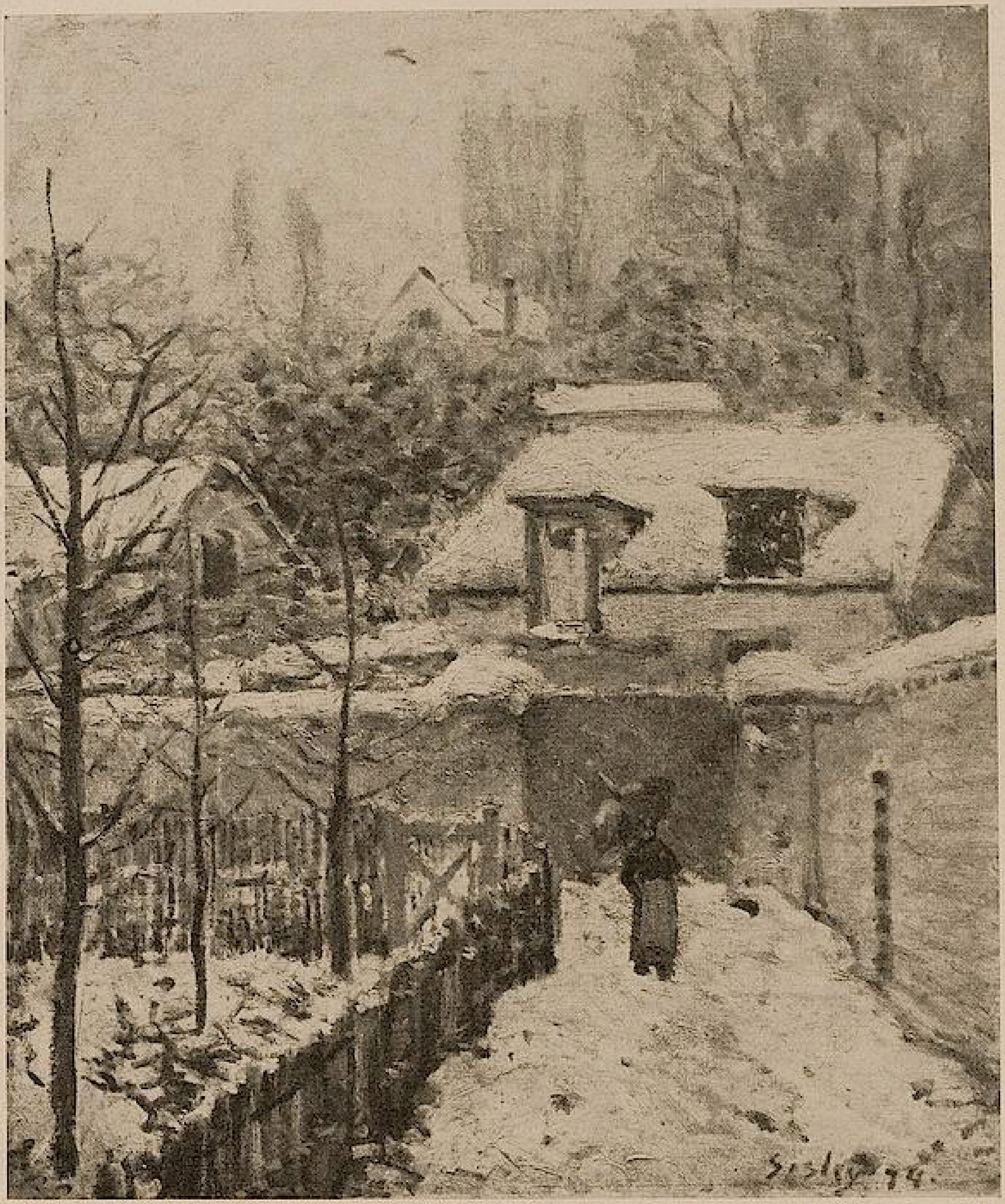
Für das Programm lagen bestimmte Wünsche der venetianischen Ausstellungsleitung vor. Da 1914 die Münchener in Venedig ausgestellt hatten, wünschte man in diesem Jahre die in Norddeutschland schaffenden Künstler vertreten zu sehen, und zwar mit größeren Sonderkollektionen Liebermann, Corinth, Slevogt und Kokoschka, denen sich eine Anzahl namhafter Künstler mit Einzelwerken anschließen sollte. Eine solche Begrenzung des Programms war notwendig, weil der deutsche Pavillon, der außer zwei kleinen Kabinetten für Graphik nur vier Räume enthält, ohne Schaden der Gesammtwirkung nicht mehr als 75 Gemälde aufnehmen kann, so daß ein umfassenderer Plan sich hier kaum verwirklichen läßt. Schon die vier Sonderkollektionen umfassen mehr als zwei Drittel des Gesamtbestandes. Im ganzen enthält der Pavillon 76 Gemälde, 35 Groß- und Kleinplastiken und eine Schwarz-weiß-Ausstellung von etwa 70 Blatt. Das ausgestellte Material entstammt zum größeren Teil dem deutschen und österreichischen Privatbesitz. Von deutschen Museen sendeten Leihgaben die Nationalgalerie, Breslau, Dresden, Essen, die Hamburger Kunsthalle, Hannover, Stettin, Stuttgart. Für die graphische Abteilung hatte Herr Gutbier-Dresden seine reichen Bestände zur Verfügung gestellt.

Die Anordnung der Ausstellung ergab sich aus der baulichen Anlage des Pavillons. Zu den Seiten der Eingangshalle liegen zwei Kabinette, in denen eine Auswahl von Arbeiten der besten lebenden deutschen Graphiker untergebracht ist. Von hier aus betritt man den Eingangssaal. Er ist Kokoschka und den Jüngeren eingeräumt, deren starkfarbige Gemälde sich leuchtend von tiefschwarzer Wand abheben. Kokoschka ist außer mit einigen früheren Sachen (z. B. Selbstbildnis, Verkündigung, Doppelbildnis) mit den besten Zeugnissen seiner Entwicklung von 1917 bis 1921 (z. B. Auswanderer, Stockholmer Hafen, Saul, Lot, Mania) vertreten. Heckel, Kirchner, Pechstein und Schmidt-Rottluff treten hier mit je drei bis vier Arbeiten aus älterer und neuerer Zeit auf, außerdem Hofer mit einer seiner neuesten Arbeiten, Feininger und Nauen. Nolde, der für diese Veranstaltung nicht zu gewinnen war, fehlt leider. Besonders wirksam erscheinen in diesem Eingangssaal die Plastiken von Albiker, Kolbe und Lehmbruck. Der rechts anschließende kleinere Saal enthält die Sammlung von Werken Corinths. Man sieht hier u. a. die „Donna gravida", die große „Totenklage", den „geschlachteten Ochsen", Landschaften aus Bordighera und vom Walchensee. Auf der linken Seite des Eingangssaales liegen der Liebermann- und



PAUL CÉZANNE, FRAU CEZANNE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE ROSENBERG, PARIS



A. SISLEY, WINTERLANDSCHAFT

AUSGESTELLT IN DER GALERIE ROSENBERG, PARIS

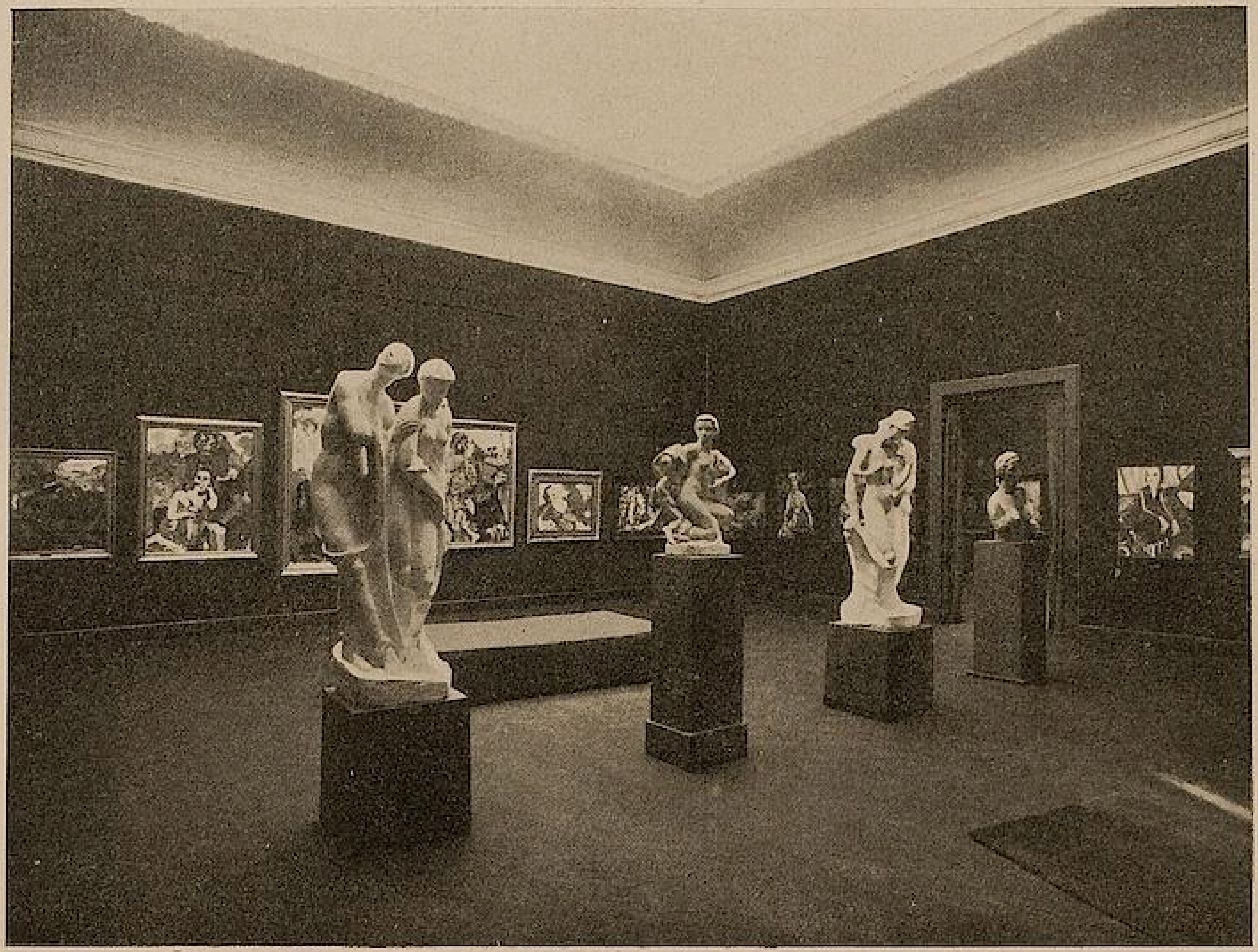
der Slevogt-Saal, deren Schauwände von Liebermanns Bürgermeister Petersen (Hamburg) und Slevogts „weißem d'Andrade" (Stuttgart) beherrscht werden. Liebermann ist mit ausgewählten Werken von den siebziger Jahren an (z. B. spielende Kinder, Tischgebet, Bildnisse Frau Biermann und Justizrat Cassel) bis in die neuere Zeit (z. B. Kohlfeld, Strandreiter, Wannseegarten) vertreten, Slevogt mit vortrefflichen Bildnissen, Landschaften, Stilleben und Stücken von seiner ägyptischen Reise. In den beiden letzteren Räumen schließen sich verwandte Arbeiten von W. Rösler und Sterl, im Slevogt-Raum von Purrmann an. Die Bildhauer mußten aus praktischen Gründen in der Minderzahl bleiben. Außer den bereits genannten sind Barlach, Haller, Scharff und Wrba vertreten. In einer Vitrine werden Porzellane von Barlach und Scheurich, Terrakotten und Bronzen von Haller und Sintenis gezeigt.

In der üblichen wohltemperierten Atmosphäre der venetianischen Internationalen wirkte die deutsche Ausstellung als Erfrischung. Von jüngeren italienischen Künstlern konnte man mehrfach die Ansicht hören, daß der deutsche Pavillon der einzige sei, in dem man „movimento artistico" sehe. Allgemeiner Anerkennung begegneten Liebermann, Corinth und Slevogt. Auch für die Bildhauer, besonders für Barlach und Kolbe, hatte man volles Verständnis. Schwerer fand man sich mit den Neueren und vor allem mit Kokoschka ab, der sozusagen die Sensation der Ausstellung bildete. — Es muß hervorgehoben werden, daß die Aufnahme der Deutschen im höchsten Grade freundlich und entgegenkommend war. Durch die Beteiligung deutscher Künstler an dieser internationalen Veranstaltung, die, wie der italienische Kultusminister in seiner Eröffnungsrede hervorhob, die Mitarbeit am geistigen Wiederaufbau Europas zur vornehmsten Aufgabe habe, ist ein wichtiger erster Schritt zur Wiederanbahnung der traditionellen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien auf kulturellem Gebiete getan.

H. P.

EDOUARD MANET, DAMENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER GALERIE ROSENBERG, PARIS



DEUTSCHER PAVILLON VENEDIG 1922
EINGANGSSAAL

Der Verlag Bruno Cassirer hat in einem Prospekt, der das von Max Slevogt mit Lithographien illustrierte Märchen „Die Inseln Wak-Wak“ anzeigt, einige Worte über den Stil der Illustration gesagt, die grundsätzlich wichtig sind und hier darum wiederholt werden mögen:

„Den Büchern mit lithographischen Zeichnungen ist der Vorwurf einer gewissen Stillosigkeit gemacht worden. Er gründet sich darauf, daß der Text des Buches mittels eines Hochdruckverfahrens hergestellt wird, während die Lithographie ein Flachdruckverfahren ist. Uns erscheint dieser Vorwurf nicht berechtigt, denn die Forderung nach absoluter Stilreinheit und Stileinheit faßt die Grenze des illustrierten Buches viel zu eng. Die Lithographie hat ihre Berechtigung zur Illustration schon durch die Freiheit und technische Unbegrenztheit erwiesen, die sie dem Künstler gewährt. Die Ideen über die Stileinheit des Buches, die auch heute noch propagiert werden, sind immer noch eine Folge des Einflusses, den das moderne englische Buch vom Ende des vorigen Jahrhunderts auf unsern kunstgewerblichen Geschmack ausgeübt hat. Die Vorzüge des englischen stilreinen Buches waren aber auch seine Fehler. Dem freien Künstler ist im englischen Buch nicht genügend Spielraum gelassen worden. So entstand die sonderbare Spezies des Buchstilisten, des Buchgewerblers. Die eigentlichen schöpferischen Talente waren von der Mitarbeit am Buch aus stilistischen Gründen ausgeschlossen.

Es mußte eine Möglichkeit gefunden werden, die bedeutendsten illustrativen Talente zur Mitarbeit heranzuziehen. Denn es geht nicht an, einen Unterschied zwischen malerischer und buchgewerblicher Begabung zu konstruieren. Die Möglichkeit der Mitarbeit am Buch ergab sich sofort, als die Lithographie dem Buch dienstbar gemacht wurde, Denn sie ermöglicht dem Künstler ein Zeichnen, wie er es gewohnt ist. Die streng buchgewerblichen Fesseln waren damit gesprengt, das illustrierte Buch wurde nun eine freie Schöpfung.

Das Gelingen der Zeichnungen auf den Steinen, geeignetes Papier und Handdruck sind Vorbedingungen für eine einwandfreie Druckleistung, aber sie garantieren sie noch nicht. Von dem Augenblick an, wo der Künstler die Lithographien auf den Stein zeichnet, bis zum fertigen Buch ist die Möglichkeit zahlloser technischer und künstlerischer Fehler gegeben. Zunächst war in Deutschland eine lange Erziehung des Druckers notwendig, um sein Auge für feinste Abstufungen und die Absicht des Künstlers zu schärfen, und vor allem um bei ihm den Respekt vor der künstlerischen Arbeit zu erwecken.

Schon beim Ätzen der Lithographie auf dem Stein kann die Zeichnung entstellt und vergröbert werden. Es bedurfte jahrelanger gemeinsamer Arbeit mit dem Drucker, um in dieser Hinsicht eine gewisse Sicherheit zu erreichen.“

AUGUSTE RENOIR, LA PLACE CLICHY

AUSGESTELLT IN DER GALERIE, ROSENBERG, PARIS

NEUE BÜCHER

Deutsche Kunsthistoriker von Wilhelm Waetzoldt. Von Sandrart bis Rumohr. E. A. Seemann, Leipzig, 1921.

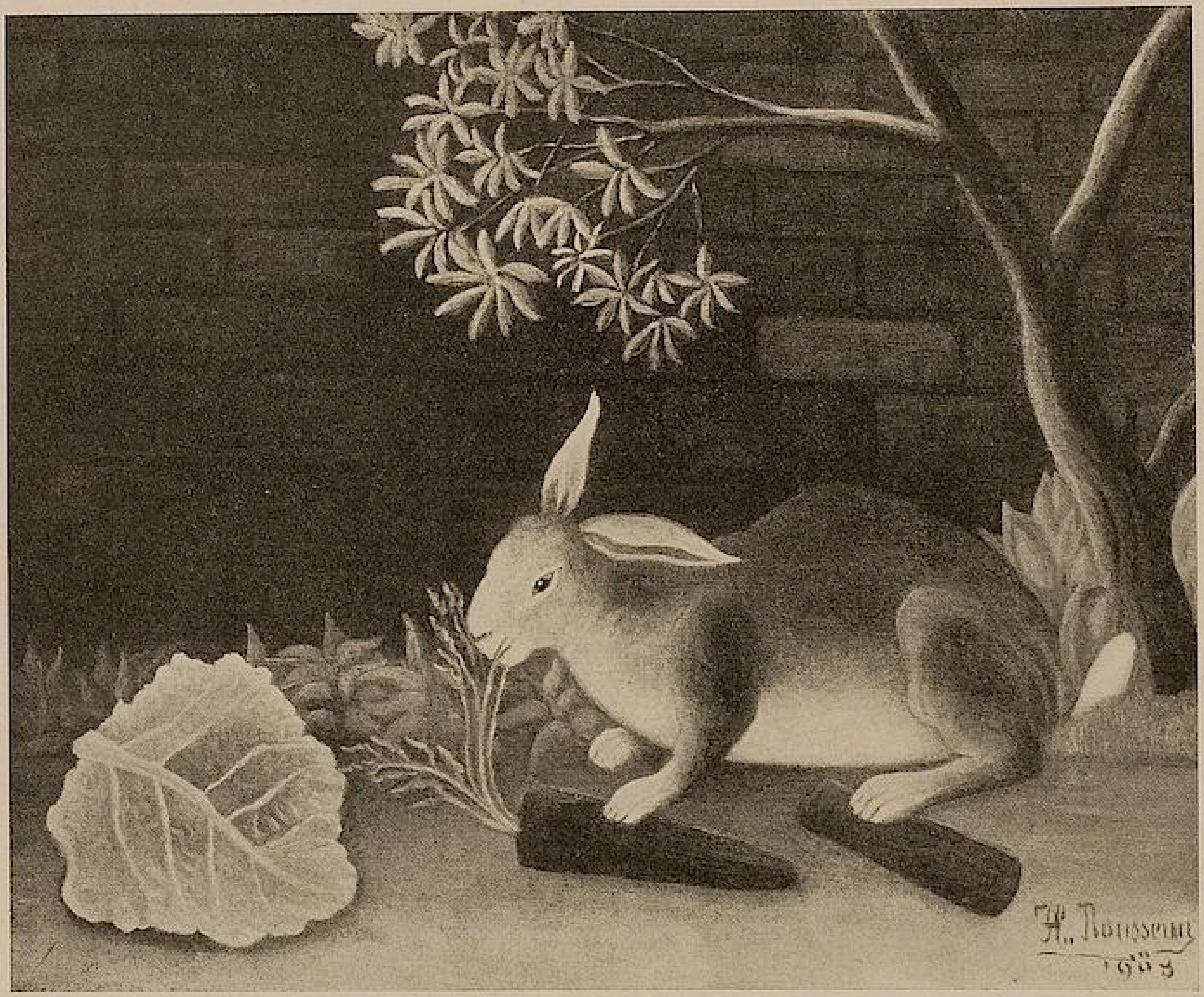
Wilhelm Waetzoldt ist einer der zuverlässigsten und zugleich konziliantesten Kunsthistoriker unserer Tage. Seine Arbeitsmethode ist von größter Reinlichkeit. In jedem Fall empfängt er vom Objekt, wie es wirklich ist, das Gesetz kunsthistorischer Darstellung. Er ist sehr genau, bleibt dabei aber frei. Die Scheuklappen des Spezialisten, des im Quellenstudium seelisch Verdorrenden fehlen ihm, er blickt frei in die Runde und hat den Blick für das Lebendige. Er ist zwar nicht ein Neuerer mit genialem Willen; aber er gleicht dafür jenen Schauspielern, die keine Rolle verderben, die aufs höchste zuverlässig sind und jeder Aufgabe völlig gerecht werden.

Sein Buch über deutsche Kunsthistoriker ist bezeichnend für ihn. Er gibt darin sich und dem Publikum Rechenschaft über die bedeutenden Arbeitsgenossen. Die Arbeit ist ausgezeichnet geglückt. Knapp und erschöpfend sind die Gestalten der Sandrart, Winckelmann, Mengs, Heinse, Goethe, Wackenroder, Schlegel, Boisserée, Rumohr und ihrer Zeitgenossen gezeichnet; darüber hinaus aber sind die sechsundzwanzig Essays über deutsche Kunsthistoriker in

instruktiver Weise zu einem Gesamtbild deutscher Geistesgeschichte zwischen Barock und Romantik und zu einer Entwicklungsgeschichte der Kunstgeschichtsschreibung zusammengefaßt. Sehr anschaulich ist geschildert, wie die geschichtliche Betrachtung von Kunst und Künstlern von Weltleuten aufgenommen, an Maler und Literaten weitergegeben wird, und wie sich aus Ästhetik und Schwärmerei Schritt für Schritt die Kennerschaft und die exakte Wissenschaft entwickelt, wie der Glaube, die Kunstwissenschaft müsse die Kunst gängeln, immer mehr der Einsicht weicht, sie könne nur erklärend hinter der Kunst einhergehen. Es zeigt sich, wie sehr Waetzoldt die Fähigkeit hat, ein Ganzes zu sehen, und wie er darum (!) seinen Bildnissen eine Atmosphäre verleihen kann. Man vermißt ja noch ein paar wichtige Gestalten. Aber man vermißt sie nur, weil der Verfasser durch das, was er gibt, Lust auf mehr macht. Um so lieber hört man das Versprechen, daß diesem Band ein zweiter folgen soll, in dem die Reihe bis Karl Justi weitergeführt werden soll. Man möchte wünschen, daß sie bis zur Gegenwart weitergeführt wird.

Waetzoldts Buch ist eine Frucht der kunsthistorischen Erfahrung und der einsichtsvollen Arbeitsdisziplin unserer Zeit; doch steht kein Wort der Überhebung darin, als wären die exakten Arbeiter von heute den großen Männern, die die Kunstwissenschaft, wenn auch auf oft seltsamen Umwegen, geschaffen haben, überlegen. Es ist ein bescheidenes und ehrfürchtiges Buch. Und es liest sich um so besser, weil es in einem sicheren und guten Deutsch geschrieben ist. Waetzoldt erweist sich als ein guter Schüler eben jener klassischen Bildung, die er, als in den von ihm geschilderten geistigen Führern personifiziert, darstellt.

Der Verlag hat das Buch sorgfältig behandelt. Etwas störend ist die Drucktype. Das Auge hakt an gewissen manierierten Formen der Antiqua fest und ermüdet, während man dem Verfasser im Geiste gern noch länger folgen möchte.

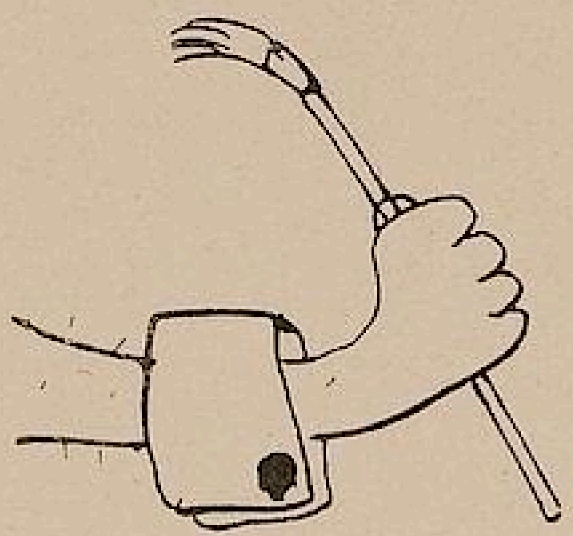


HENRI ROUSSEAU, DAS KANINCHEN

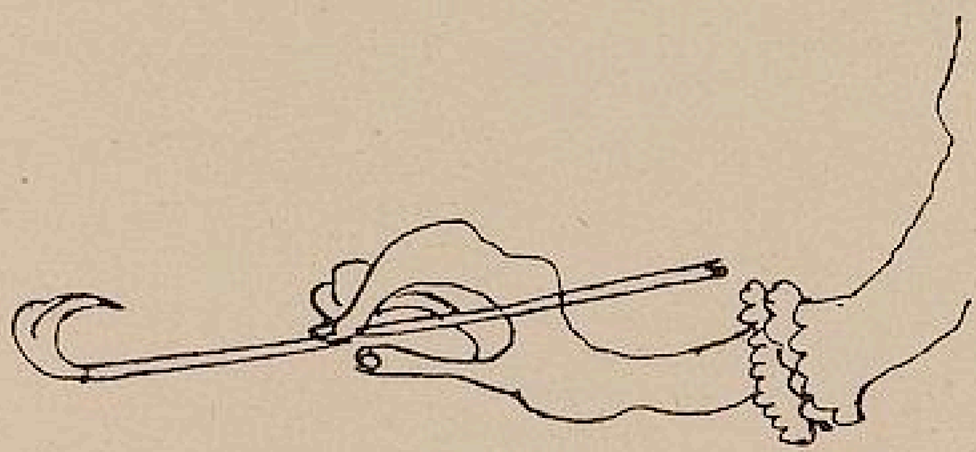
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ROSENBERG, PARIS

Lieber Herr Rudolf Levi!

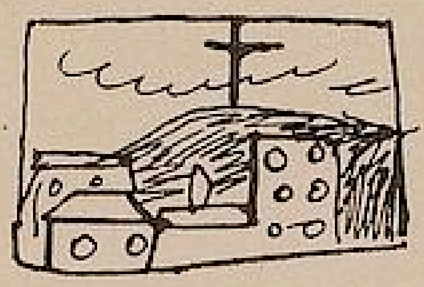
Bondy, der dictiert, hält jetzt beim Mahlen den Pinsel so:



anstatt so:

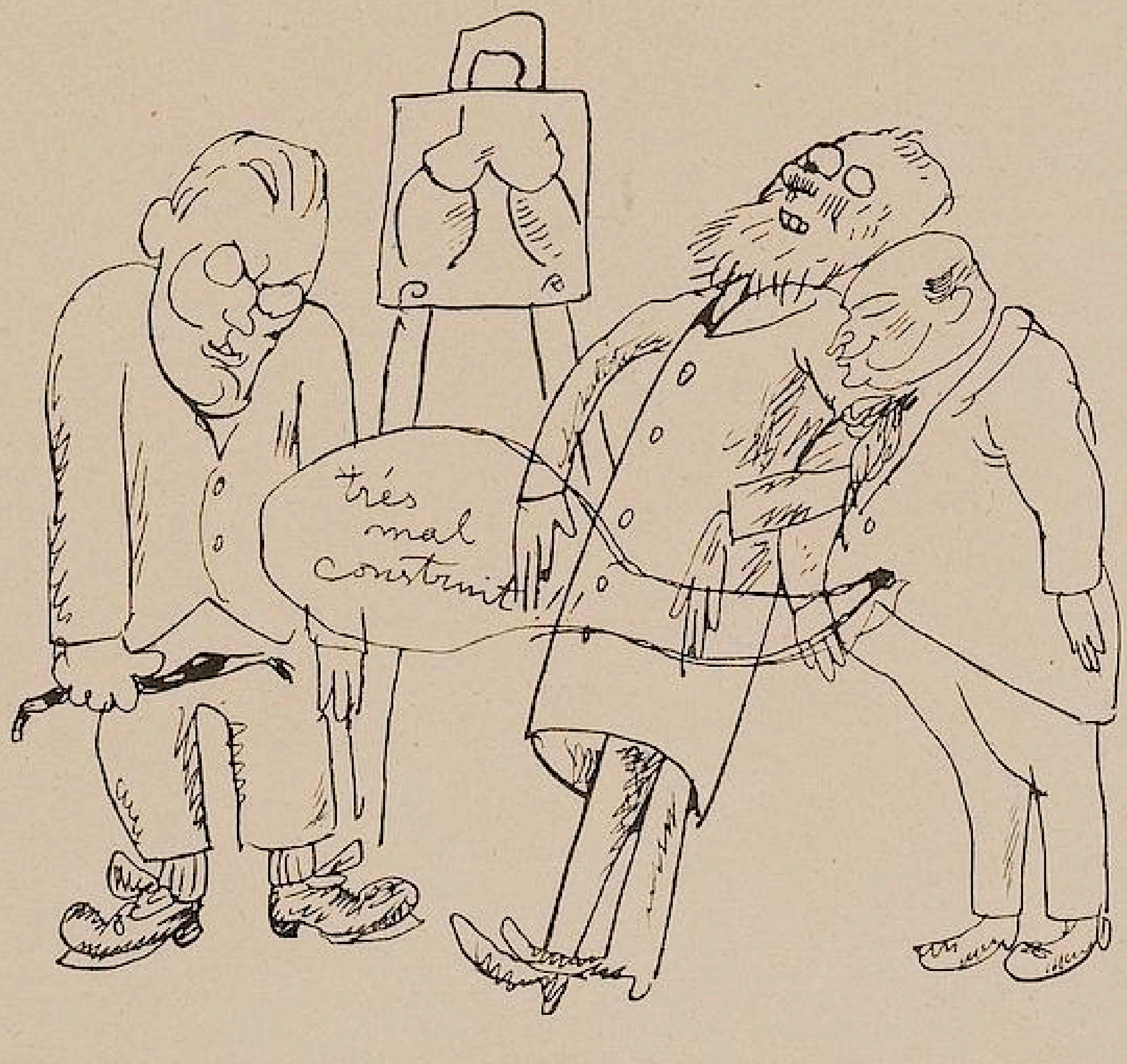


Hier in der Nähe gibt es einen Ort, der Isaac la Tourette heißt, auch sehen die Bäume in der Gegend sehr jüdisch aus. Bondy hat noch keinen Satz auf Chatelguyon bilden können und werden wir nächstens Goetz telegrafisch um Hilfe ersuchen müssen. Bondy malt einen Calvair. Er ist aber mehr sale vert auf dem Bilde und sieht etwa so aus:

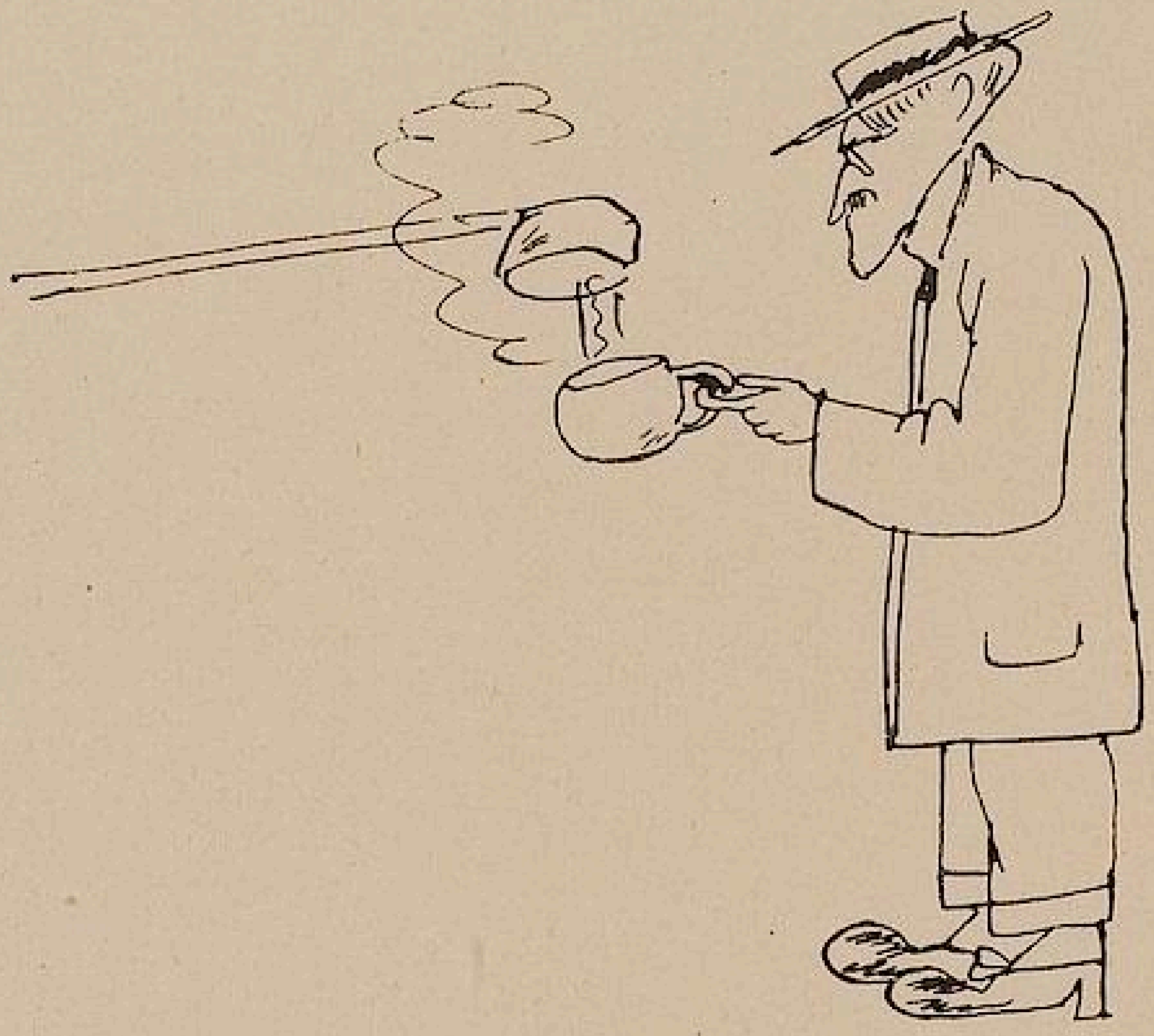


Er hofft, dass dadurch die Ausstellung der Secession weniger jüdisch aussehen wird.

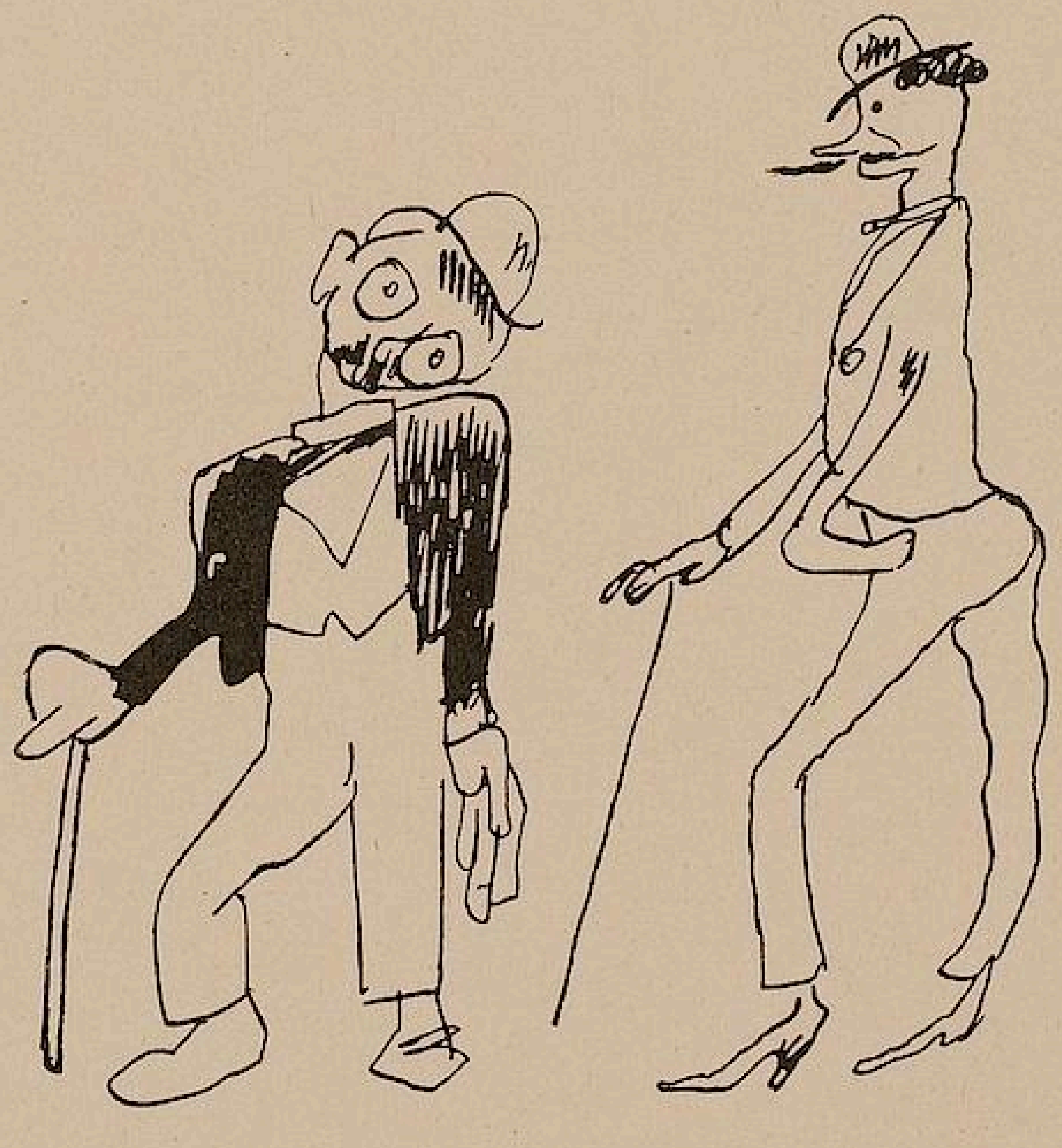
Ferner bin ich sehr erstaunt zu erfahren, daß Sie nicht nach Avignon gefahren sind, wie Sie vorhatten. Unlängst soll dort wieder stark geerdbebt haben. Matisse soll, wie wir hören, verschüttet worden sein. Doch beabsichtigt Purrmann im nächsten Schuljahr eine Wachspuppe mit der Maske des Meisters zur Correctur zu bringen, während er bauchredend in fließendem Französisch die Correcturen erteilen wird. Die Scene dürfte etwa so verlaufen:



Das Badepublikum ist hier sehr mittelmäßig. Die feinsten Leute sehen so:



und die übelsten . . . so aus:



Hier gibt es sehr hübsche Burschen: Grooms, Chasseure, Friseure, Garcon Plongeure etc. Kein Wunder, da doch die Quellen glänzend auf den Darm wirken!

Nutten sind hier auch keine Seltenheit und es gibt sogar welche, die schon seit 25 Jahren hier die Saison verbringen.

Das Essen ist nicht schlecht aber reichlich.

Leider ist im Hotel das Publikum sehr gemischt und wir denken oft an Sie.

Mit herzlichem Gruß

Pascin.

ZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

bsche Bursch
e, Garcon
doch die Qu
ken!
keine Sch
die schö
erbringen.
ht aber rei
Publikum
t an Sie.

chem Gruß

Pa

UGUST NEU
SSIRER, BE

ADAM ELSHEIMER, SINTFLUT

NEUERWERBUNG. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT FRANKFURT A. M.

Kunst und Künstler

REISE IN SÜDDEUTSCHLAND

III

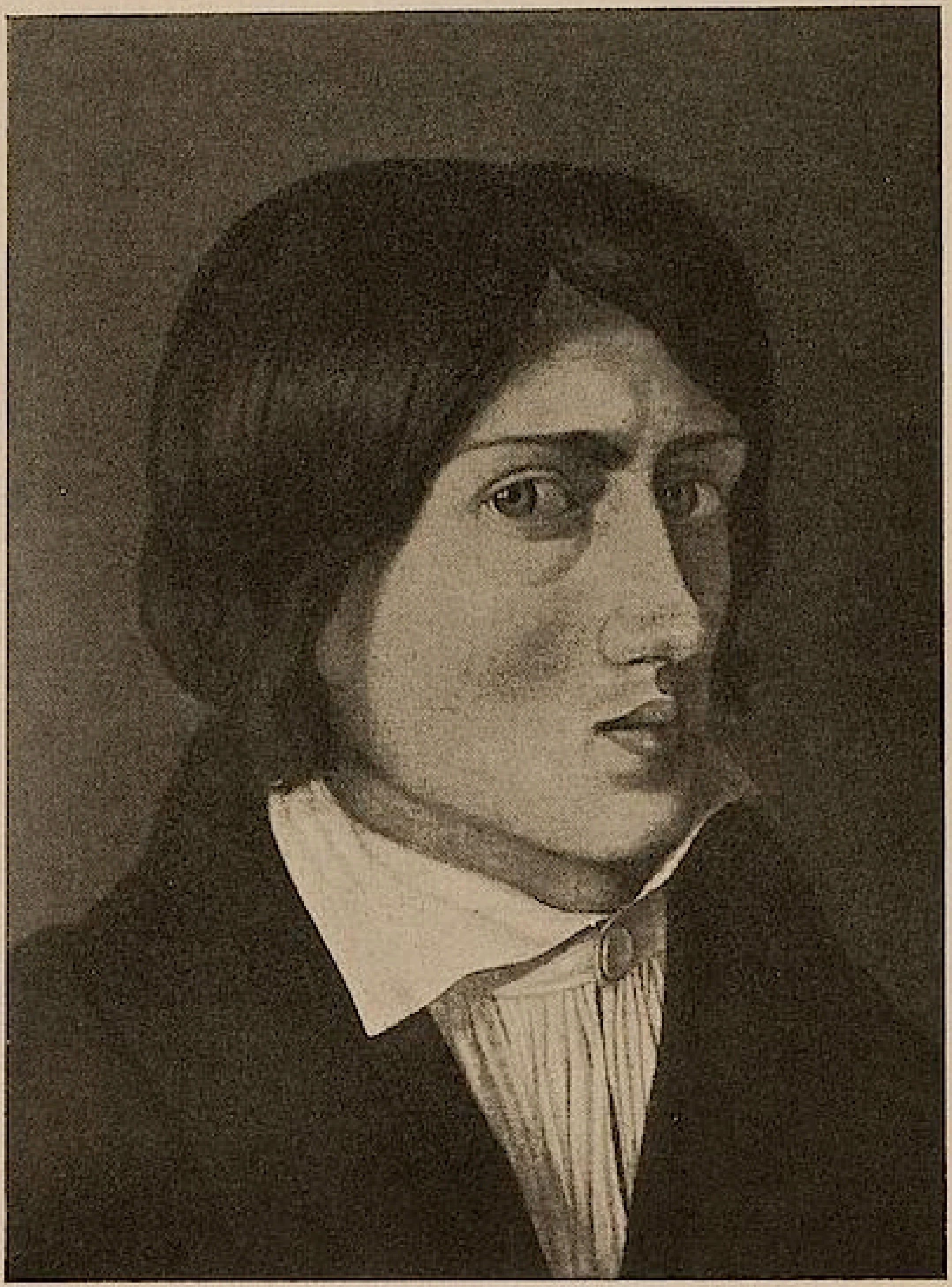
FRANKFURT A. M.

VON

KARL SCHEFFLER

Überrascht die ausgezeichnete Bildergalerie in Mannheim*, weil man in dieser Stadt ein Museum solchen Ranges nicht erwarten darf, so setzt man in Frankfurt a. M., der mächtigen und wohlhabenden alten Reichsstadt, von vornherein das Dasein eines Museums voraus, das Brennpunkt für die künstlerischen Interessen einer weiten Landschaft ist. Diese Erwartung wird auch nicht enttäuscht, wenn man betrachtet, was in den letzten Jahrzehnten dem bereits Bestehenden hinzugefügt worden ist. Es herrscht in Frankfurt ein lebhaftes Museumsinteresse, die Galeriefragen werden in den Zeitungen lebhaft besprochen, die Bürgerschaft ist sich ihrer Verpflichtungen bewußt, und auch hier hat sich zur rechten Zeit ein Mann gefunden, der das Erbe des 1816 gestorbenen Johann Friedrich Städel, des Schöpfers der ersten öffentlichen Kunstsammlung in Frankfurt, großzügig verwaltet und verständnisvoll mehrt. Wieder begegnet man in Georg Swarzenski einer Persönlichkeit und stellt mit Befriedigung fest, wie reich unser Museumswesen immer noch an Männern ist, die den Trieb haben das Vorbildliche zu wollen und die Begabung es zu verwirklichen. Swarzenskis Lage war besonders schwierig, weil er mit einer vielköpfigen Stadtverwaltung und mit einer in Parteien zerspaltenen streitbaren Bürgerschaft zu tun hat, weil er zwar mit einem fördernden Interesse rechnen darf, sich aber auch mit viel Kritik und Einspruch abfinden mußte. Es trifft sich darum gut, daß er manche Eigenschaft eines Diplomaten hat, daß er etwas wie ein Museumsstaatsmann ist. Er

* Der Bericht über die Mannheimer Kunsthalle folgt in einem der nächsten Hefte.



FRIEDRICH OVERBECK, BILDNIS DES MALERS FRANZ PFORR
STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
EIGENTUM DER FRANKFURTER KÜNSTLERGESELLSCHAFT

versteht es offenbar ausgezeichnet, Gegensätze auszugleichen und sozusagen im Plenum zu überzeugen, ein Ziel mit zäher Energie zu verfolgen und allseitig Interesse dafür zu wecken.

Eine Tat verspricht vor allem seinem Namen Dauer in der Frankfurter Museumsgeschichte. Sie besteht darin, daß er es als Direktor des Städelschen Kunstinstituts (zu dem auch eine ziemlich zwecklose akademische Kunstschule gehört), das sich vor dem Kriege vollständig selbst erhielt und verwaltete, daß er also als Privatbeamter einer Stiftung, der einem Kreis von Kuratoren verantwortlich war, den Plan gefaßt und durchgeführt hat, Galerien moderner und alter Kunst aus städtischen Mitteln und mit Hilfe neuer Stiftungen zu schaffen, sie dem alten Städelschen Institut anzugliedern und durch seine Persönlichkeit diese verwaltungstechnisch fremdartigen Bestandteile zu verschmelzen. Der Direktor der Frankfurter Museen ist heute zugleich einem Privatinstitut verpflichtet und der Stadt, und versteht es doch, die künstlich vereinigten Museen als Einheit erscheinen zu lassen. Man braucht diese Lage nur in's Auge zu fassen, um die Schwierigkeiten zu ähnen, die zu überwinden waren und noch jetzt jeden Tag zu überwinden sind.

Die städtischen Sammlungen Frankfurts sind universell gerichtet. Enthält das Städelsche Kunstinstitut im wesentlichen Kunstwerke alter Meister, Italiener und Niederländer, sowie Arbeiten älterer Meister des neunzehnten Jahrhunderts, so umfassen die neuen städtischen Sammlungen moderne Kunst, altdeutsche Plastik und antike Kunst. Untergebracht sind diese Sammlungen, soweit es sich um altdeutsche und antike Plastik handelt, in dem der Stadt von einem wohlhabenden Bürger geschenkten „Liebieghaus", das durch einen Anbau erweitert worden ist und ganz in der Nähe das Städels liegt; soweit es sich um die Werke moderner Kunst handelt sind sie untergebracht in einem Neubau, der im Kriege entstanden ist und unmittelbar dem alten Bau des Städelschen Instituts angegliedert worden ist, so daß das Doppelhaus nun wie ein einziges Museum erscheint. Über diese drei Sammlungen: die private Städelsche Sammlung, die Städtische Sammlung moderner Kunst und die Städtische Sammlung alter Kunst herrscht Georg Swarzenski als Generaldirektor. Daneben gibt es in Frankfurt, außerhalb seiner Direktion, noch die städtisch historische Sammlung in der Nähe des Doms und das dem Kunstgewerbeverein gehörende Kunstgewerbemuseum. In diesen beiden Sammlungen sind ebenfalls noch künstlerisch wichtige Arbeiten alter Kunst enthalten, die für seine Museen zu gewinnen Swarzenski sich mit Recht bemüht. Das zu bearbeitende Gebiet ist also groß. Die Galerie der alten Meister ist zu vervollständigen, die Sammlungen christlicher und antiker Plastik sind zu mehren, die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist zu pflegen, und auch dem Neuesten muß die nötige Beachtung geschenkt werden. Die Sammlungen sind universell, wie sie angelegt sind, auch weiterhin auszugestalten; zugleich aber ist die Frankfurter Kunst besonders zu berücksichtigen, weil die Stadt im neunzehnten Jahrhundert ein wichtiger Mittelpunkt der südwestdeutschen Kunst gewesen ist und weil diese Tatsache von je in einer fruchtbaren Sammeltätigkeit Frankfurter Bürger zum Ausdruck gekommen ist. Gerade für diese viel-

KARL PHILIPP FOHR, DIE WASSERFÄLLE VON TIVOLI
STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

fältigen Interessen scheint Swarzenski der rechte Mann zu sein. Er hat es erreicht, daß die vereinigten Frankfurter Sammlungen einen starken Eindruck machen, daß der Besucher in den Museen eine Vorstellung auch von der Geschichte und der Bedeutung der Stadt empfängt, und das Frankfurt der wichtigste Mittelpunkt Südwestdeutschlands für das Kunstleben geblieben ist, trotz der erfolgreichen Anstrengungen benachbarter Städte.

Diesem bedeutenden Gewinn gegenüber ist aber auch festzustellen, daß die staatsmännische und organisatorische Museumsarbeit Swarzenskis nicht immer hat Hand in Hand gehen können mit einer unbedingten Hingabe an das künstlerisch Hochwertige. Die am meisten in die Augen springende Unzulänglichkeit liegt in den neuen Museumsbauten, sowohl in dem dem Städelschen Institut angebauten Flügel, wie auch in den dem Liebieghaus angegliederten Museumsräumen. In dem Bau, der mit dem Städelschen Museum verbunden, der kurz vor dem Krieg beschlossen und im Krieg ausgeführt und in dem die moderne Kunst aufgestellt worden ist, bleibt es unbegreiflich, warum die Säle ungewöhnlich groß und hoch und die Seitenlichtkabinette so klein genommen worden sind. In den alten Museumshäusern rechnete man einst mit großen Formaten, das erklärt die Abmessungen der Räume; die moderne Malerei aber bevorzugt ein mittleres oder kleines Format, sie rechnet mit Wohnräumen. Was sollen für sie diese ungeheuren Säle, in denen die Bilder ganz verloren aussehen, diese Riesenwände, auf denen ein wirksames Hängen unmöglich ist, diese enormen Höhen, die alle Kunstwerke drücken! Die Räume des neuen Museumsbaues sind repräsentativ gedacht, sie wirken architektonisch gewalttätig, und man gewinnt den Eindruck, als seien die Erfahrungen im modernen Museumsbau nicht genügend genützt. Auch nicht, was die Beleuchtung anlangt; das hohe Laternenlicht ist wenig günstig, die stärkste Helligkeit liegt auf dem oberen Teil der Wände. Die Seitenlichtkabinette aber sind zu klein geraten,

ADOLF MENZEL, DAMENBILDNIS. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

so daß die Bilder auch dort nicht zur Wirkung kommen.

Es wird in diesem Museum mit Bedauern empfunden, daß die schönen Werke, die es enthält, nur an wenigen Stellen recht zur Geltung kommen. Zum größten Teil ist es Schuld des Architekten, der ohne rechtes Gefühl für das sachlich Erforderliche gebaut hat; zum andern Teil ist aber auch die Art schuld, wie die Bilder gehängt sind. In fast allen Hauptsälen hat man die Empfindung, als seien Kunstwerke miteinander in Beziehung gebracht, die nicht recht zueinander passen. Die Folge ist, daß die Wände nicht künstlerisch — und darum auch nicht dekorativ — als Einheiten wirken. Auch ist beim Hängen das Gesetz des Kontrastes nicht recht befolgt worden; viele Bilder machen sich Konkurrenz, ja sie vernichten sogar einander. Endlich sind oft Werke solcher Künstler, von denen die Galerie mehrere Werke besitzt, ohne erkennbare Ursachen auseinander gehängt worden. Nicht als ob alle Bilder desselben Künstlers immer hübsch beisammen bleiben müßten; doch müßte ein innerer Zwang zu spüren sein, eine Konsequenz müßte sichtbar werden, die die Anschauung erleichtert, nicht aber erschwert. Dieses wird um so stärker empfunden, als die Sammlung mit vielem beschwert ist, was nur für Frankfurt ein gewisses lokalhistorisches Interesse hat. Aber darf es für Frankfurt selbst Interesse haben, wenn es nicht jedermann bemerkenswert erscheint? Nehmen wir als Beispiel Victor Müller. Er war ein begabter Maler und ein wertvoller Anreger, der eine Anzahl durchaus galeriewürdiger Bilder gemalt hat. Welchen Wert aber haben die Bilder großen Formats, die im Frankfurter Museum an sichtbarer Stelle hängen? was beweisen sie? warum müssen sie als Vorbilder oder als Denkmale mit diesem Nachdruck gezeigt werden? Sie wären am Platz im städtischen Ratskeller, oder in Verwaltungsgebäuden, nicht aber im Museum. Die Wandfläche ist in einem Museum zu kostbar für sie. Oder nehmen wir Fritz Boehle. Ich meine selbst aus Lokalpatriotismus darf ein Museum dieses Ranges den Boehlekultus der letzten Jahre nicht mitmachen. Dieser Maler soll in Frankfurt eine Vorgabe haben; es dürfen damit aber nicht wichtigere Künstler distanziert werden. Die Menge seiner starr eklektizistisch stilisierten Bilder fällt dem Betrachter auf die Nerven. Hier liegt wahrscheinlich einer jener schlechten Dienste vor, wie sie die „Freunde des Museums" leider oft anrichten. Man schenkt in Frankfurt großmütig, aber, wie es scheint, auch mit jener peinlichen Anmaßung zuweilen, als wisse der Stifter besser als der Direktor, was dem Museum frommt. Im Stillen mag Swarzenski oft geseufzt haben: der Himmel bewahre mich vor meinen Freunden! Die Folge ist, daß in Frankfurt gute und schlechte Bilder durcheinanderhängen, und daß die schlechten, weil es die großen sind, die guten gar zu oft überschreien. Eine rigoros durchgeführte Reinigung

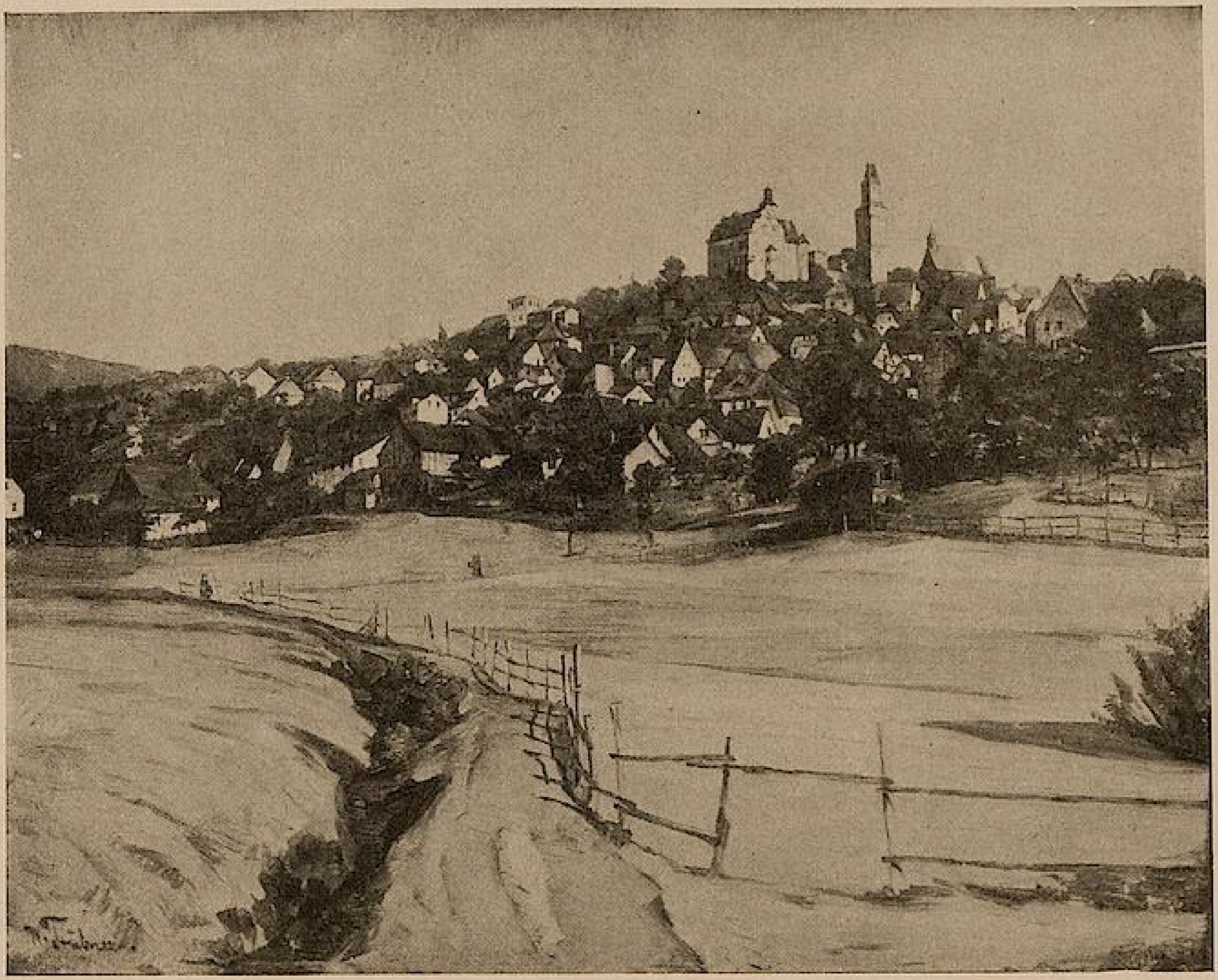
wäre zu wünschen, um zu beseitigen, was der Lokalgeist an Unerfreulichem in's Leben gerufen hat. Fast die Hälfte der in der modernen Abteilung vorhandenen Bilder müßte entfernt werden. Und der Rest müßte dann gut gehängt werden — wozu man so große Räume allerdings nicht brauchte. Man betrachte, um ein paar konkrete Beispiele zu nennen, wie schlecht Leibls „ungleiches Paar“ an seinem Platz wirkt, oder wie Liebermanns „Waisenmädchen“ zwischen einem Hodler, einem Kokoschka und einem Cross vernichtet wird, wie Trübners die Zeitung lesender „Mohr“ im Gleichgültigen verschwindet, oder wie die ganze Wand eines Kabinetts mit Bildchen im silbrigen Ton bedeckt ist, so daß nicht eines davon recht wirkt. Man soll die Art der Aufstellung nicht unterschätzen. Nicht nur dem gebildeten Kunstfreund wird es in diesem Museum schwer zu genießen; der Laie fühlt instinktiv dasselbe, nur gibt er den Bildern schuld, was in der Anordnung liegt. Nicht viele wissen es, wie sehr der Besucher im Museum durch eine innere und äußere Ordnung, die die Kunst als ein Ganzes, als einen Organismus begreift, gefördert oder wie sehr er durch das Gegenteil gehemmt werden kann.

Erfreulicher wird es wieder, wenn es gilt von einzelnen Werken zu sprechen. Die Galerie enthält eine lange Reihe sehr schöner Bilder; dem wirklichen Besitz nach gehört das Museum alter und moderner Kunst zu den bedeutendsten Museen in Deutschland.

HANS THOMA, IN DEN BERGEN VON CARRARA

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Ausgezeichnet ist in der Abteilung neuerer Kunst die Sammlung französischer Malerei. Von Monet besitzt die Städtische Galerie das große „Frühstück“ und die „Häuser in Saardam“, also zwei der reifsten Werke des Künstlers, und von Manet die im vollen Akkord von Grün, Weißgelb und Blau herrlich strahlende „Kroquetpartie“. Die herzhafte Frische und warme Lebenswahrheit dieses Bildes verfolgt den Betrachter wie ein Glück. Merk-



WILHELM TRÜBNER, CRONBERG I. T. STÄDTISCHE GALERIE
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

würdig ist die sehr große, 1876 gemalte Landschaft Daubignys, der „Obstgarten zur Erntezeit". Diesem Bild kommt die Größe des Saals zugute, es mißt 3 m in der Breite und 1,68 m in der Höhe. So merkwürdig das Bild ist, so schön ist es auch; mehr „Seele", als in dieser guten Malerei enthalten ist, kann Malerei kaum haben. Renoir ist mit einem von blonder Verliebtheit schwellenden „Déjeuner" ausgezeichnet, mit einem „Lesenden Mädchen" weniger gut vertreten. Delacroix hat mit einer Improvisation nur seine Karte abgegeben. Degas dagegen ist restlos fast enthalten in dem Bild „Musiker im Orchester". Es ist ein Werk, geschaffen von einem Auge, das die Wirklichkeit mit menzelischem Geist deutete und an der besten Malerei des neunzehnten Jahrhunderts geschult war. Eine glückliche Erwerbung ist das Bildnis Dr. Gachets von van Gogh. Th. Rousseau, Troyon und Sisley sind nicht so gut vertreten, wie sie es sein könnten, Millet tritt überraschend, aber überzeugend mit einem Männerbildnis vor den Betrachter hin, und Courbet behauptet seinen Rang am besten mit einer Winterlandschaft und einem wohl in Frankfurt gemalten Bildnis des Malers Lunteschütz. Ein klassisches Werk ist die „Italienerin" Corots, die aus der Sammlung Rouart stammt, und sehr schön sind auch seine kleinen Landschaften. Leider kommen sie nicht zur Geltung, wie sie es verdienen.

Von den deutschen Meistern ist Scholderer mit seinem „Geiger am Fenster" in Frankfurt besser vertreten als sonstwo. Das dem Betrachter von der Jahrhundertausstellung im Gedächtnis gebliebene Bild ist ein Werk bester deutscher Malerei. Das Selbstbildnis wirkt dagegen etwas trocken, und auch andere Bilder Scholderers fallen im Vergleich ab. Von Thoma besitzt die Galerie viele Bilder. In einem Saal hängen nicht weniger als zwölf Werke dieses Künstlers. Es sind darunter einige Meisterwerke, manches ist aber auch problematisch oder langweilig. Von Trübner sind acht Bilder vorhanden. Darunter sind gute Landschaften, das bekannte Bildnis des Dichters Greif und das etwas stillebenhaft wirkende Bildnis einer Dame im lila

Kleid. Bilder von Leibl sind in den letzten Jahren nicht leicht mehr zu haben gewesen. Das „ungleiche Paar“ ist ein vortrefflicher Leibl, doch hat das Bild nicht entfernt die Größe der Berliner oder Münchner Bilder, es ist, in all seiner farbigen Frische, ein wenig ins Genrehafte geraten. Die Landschaft von Louis Eysen ist in ihrer einschmeichelnden Innigkeit eines der besten Bilder des Künstlers. Von den Werken Liebermanns wirkt nur die „Judengasse“ wie sie soll; alles andere hängt ungünstig. Die vornehme Harmonie des „Waisenmädchen“ kann, wie schon gesagt, nicht zur Geltung kommen; und für das schwierige Simsonbild ist die Situation auch nicht gelöst. Corinth erscheint, trotz seiner brillanten Stadtlandschaft aus Italien (1914) vernachlässigt; und auch die drei Bilder Slevogts, die „Frau Aventiure“, der „Sommernachtstraum“ und der „blühende Flieder“, genügen nicht, um ein Bild dieser Künstlerpersönlichkeit zu geben.

Im Saal der Jüngsten hängt eine „sitzende Dame“ von Munch, von der ein unvergeßlicher Rhythmus der Silhouette ausgeht. Das Bild konnte dank der persönlichen Beziehungen Swarzenskis zu Munch erworben werden. Der „Mann mit der Ente“ ist akademischer. Von Franz Marc sieht man ein gutes, wenn auch recht summarisches Hundebild und ein „Waldinneres“, das geradezu schlecht ist. Matisse ist mit einem kompositionell geistreich ausgeglichenen, wirkunsvollen Stilleben vertreten, Kirchner mit einem in dem Dreiklang: Gelb, Grau, Grün stark tönenden „Gutshof auf Fehmarn“ und zwei schwächeren Bildern. Pechstein und Heckel sind unzureichend berücksichtigt. Beckmann erscheint mit einem seiner altmeisterlich orientierten Bilder, als Maler wenig überzeugend, als Mensch in einer gewissen peinlichen Weise ergreifend.

In den Kabinetten, die den Frankfurter Lokalkünstlern gehören, erscheinen wieder Thoma und Boehle mit kleineren Bildern. Sodann sind bemerkenswerte Bildchen von Ph. Rumpf, Adolf Schreyer — der etwas wie ein Frankfurter Franz Krüger war — und Karl Morgenstern da. In den anschließenden Kabinetten interessiert am meisten Schwinds „Elfenreigen“ und ein bisher unbekannter Menzel aus dem Jahre 1839, ein Damenbildnis, dessen Züge einem bekannt vorkommen,

LOVIS CORINTH, NEUBAU IN MONTECARLO. STÄDTISCHE GALERIE
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

MAX LIEBERMANN, JUDENGASSE IN AMSTERDAM
STÄDTISCHE GALERIE

schaft Oliviers und auf einige Bilder J. A. Kochs — die aber die Regenbogenlandschaft in Karlsruhe bei weitem nicht erreichen — sei besonders hingewiesen.

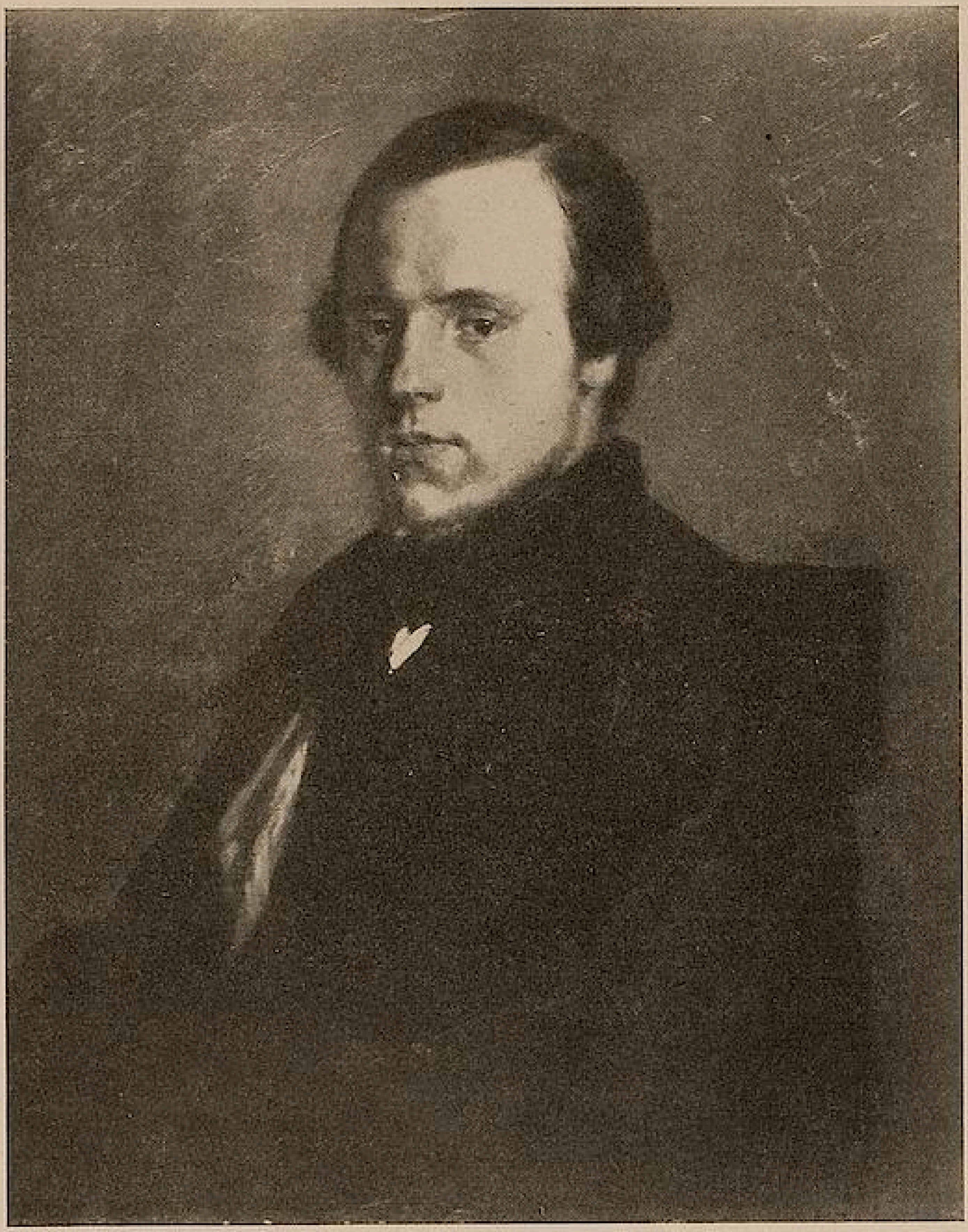
In anderen Kabinetten finden sich dann noch Bilder von Spitzweg und Waldmüller, Skizzen von A. Kaulbach, Böcklin, W. Busch, und vieles Gute von dem Frankfurter Hausmann unter einer Masse jener Museumsbilder, die nicht gut und nicht schlecht sind und die man gemeinhin nicht zu sehen pflegt.

Gute Beispiele moderner Plastik sind im Treppenhaus, in einem Saal des Erdgeschosses und im Garten aufgestellt. Wie überall ist die Plastik aber auch hier Stiefkind. Es liegt wohl zum größten Teil daran, daß eine Möglichkeit, Plastik im Museum gut aufzustellen, immer noch nicht gefunden ist. Der von den Bildern Beanspruchte geht ungerecht flüchtig daran vorüber. Und die Kritik tut es auch, obwohl sie sich ihrer Unterlassungssünde bewußt ist. Es wäre an der Zeit, dem Problem der Aufstellung moderner Plastiken in unsern Museen einmal ernstlich zu Leibe zu gehen.

ohne daß man die Dargestellte gleich unterbringen könnte. Von Steinle, der in seiner archaistischen Manier oft Züge unmittelbarer Lebendigkeit aufweist, besitzt das Museum vieles und vielerlei. Joh. Dav. Passavant erregt Anteil mit einem streng und stark gezeichneten Selbstbildnis, Rethel mit seinem „Kaiser Maximilian" und Franz Pforr mit einem eben jetzt aufgefundenen „Einzug Kaiser Rudolfs". Am bemerkenswertesten in diesem Teil der Sammlung ist ein Bildnis, das Overbeck von Pforr gemalt hat. Eine vortreffliche Landschaft Karl Ph. Fohrs, in die Cornelius den Kapuziner (rechts im Bild) hineingemalt hat, und die zugleich klassizistisch, romantisch und modern anmutet, ist hier abgebildet worden. Die Nazarener hatten bekanntlich in Frankfurt einen festen Stützpunkt; daraus erklärt sich die Güte und Vollständigkeit dieses Teils der Sammlung. Auf eine reizende Land-

*

Von dem, was im Frankfurter Museum stört, ist mit Nachdruck nur gesprochen worden, weil die Schöpfung im Ganzen imposant ist. Vielleicht sollte sich der Betrachter der Schwierigkeiten, die vielen Köpfe und Sinne zusammenzubringen, lebhafter bewußt bleiben und sich freuen, daß dem Direktor dieses Ergebnis wenigstens gelungen ist. Aber es sei wiederholt, was schon auf den Seiten über die Münchner Sammlungen gesagt worden ist: je mehr man getan sieht, desto mehr möchte man getan sehen. Jedenfalls vertieft sich noch die Dankbarkeit gegenüber dem energischen Mann, der den Kunstbesitz einer der wichtigsten deutschen Städte übersichtlich und einheitlich



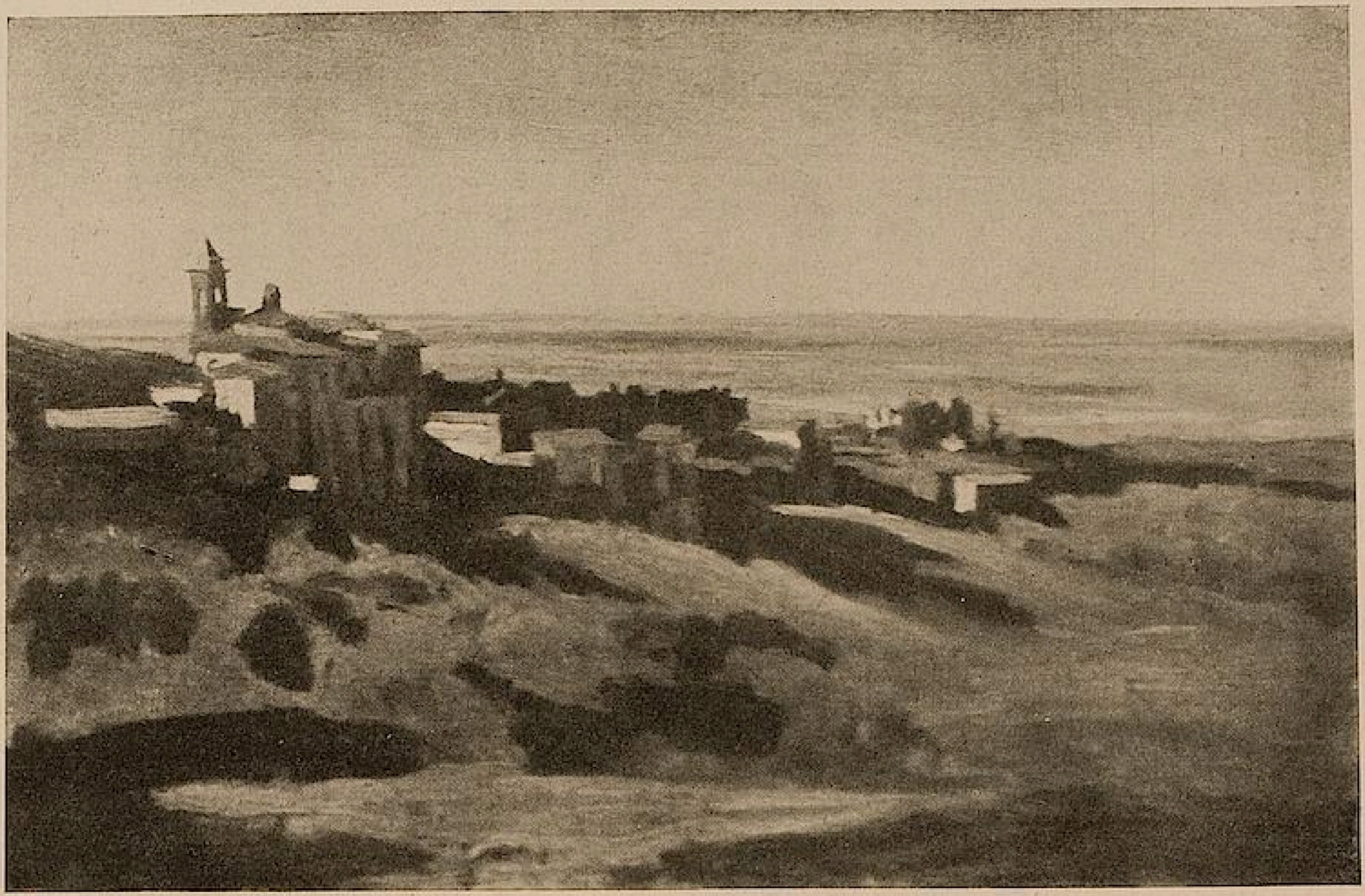
JEAN FRANÇOIS MILLET, BILDNIS DES HERRN LE COURTOIS
STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT. EIGENTUM DES STÄDELSCHEN MUSEUMSVEREINS

Arbeiten italienischer Plastik hinzu gekommen sind, so stellt das Liebieghaus zurzeit eine Skulpturengalerie von seltenem Wert und großer Eigenart dar. Um so weniger kommt man auch hier darüber hinweg, daß diese herrlichen Sammlungen in Räumen untergebracht werden mußten, die an vielen Stellen aller Aufstellungskünste spotten. Das der Stadt als Vermächtnis zugefallene Liebieghaus ist eine „Villa" der Gründerzeit, eine Stilarchitektur, die sich für Ausstellungszwecke als unbrauchbar erwies, die Stadt hat darum einen Flügel zur Aufstellung der Plastik vom städtischen Bauamt anbauen lassen. Dieses Bauamt hat die Aufgabe in einer unbegreiflichen Weise gelöst. Daß die Fassaden schlecht sind, will nicht viel sagen; aber auch die Ausstellungsräume sind schlecht. Das Licht ist stellenweis unmöglich, große Teile des Hauses sind selbst bei Sonnenlicht katakombenhaft dunkel, die besten Säle haben ein hoch hereinfallendes Basilikalicht, das die unbehaglichste Stimmung gibt. Und nirgends kommt man eigentlich recht zum Genuß der zum Teil wundervollen Werke, trotzdem sie durchweg sehr gut

zu ordnen verstanden hat, wenn man zum Liebieghaus hinübergeht, zur Sammlung der alten Plastik. Dort ist Ursache Swarzenskis Tätigkeit laut zu preisen. Es ist außerordentlich, was in kurzen Jahren an Meisterwerken erworben worden ist, und wie anregend diese offiziellen Käufe auf die Sammler Frankfurts gewirkt haben. Eine Ausstellung im Kunstverein hat davon jüngst noch rühmlich Zeugnis abgelegt. Mit Hilfe von städtischen Mitteln, Fonds und Schenkungen ist eine Sammlung altdeutscher Plastik zusammengekommen, die in vielen Teilen vorbildlich ist. Da höchst wertvolle Sammlungen ostasiatischer und ägyptischer Kunst aus dem städtischen historischen Museum, antiker, spätklassischer und koptischer Kunst, im wesentlichen Ergebnisse der Menas-Expedition, und endlich auch

aufgestellt sind, soweit die ungünstigen Verhältnisse es erlaubten.

Wie ist nun eigentlich die Situation? die Aufstellung im Liebieghaus wird auch von den Leitern als provisorisch empfunden. Geplant ist ein zweiter Anbau, der sich dem Städelschen Institut und dem Haus der modernen städtischen Galerie anschließen soll. In diesem dritten Bau, der aber nur eine Erweiterung schon bestehender Museumsbauten wäre, soll dann die Skulpturensammlung untergebracht werden, einschließlich der künstlerisch wertvollen Stücke alter Plastik aus dem Museum für vaterländische Geschichte, sofern diese zu erlangen sind. Dann hätte man in dem zweimal erweiterten Städelschen Institut alles beisammen: Ägyptisches, Ostasiatisches, Antikes, Mittelalter-



CAMILLE COROT, BLICK AUF MARINO IN DEN ALBANER BERGEN
STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

liches, Renaissance und Moderne, das heißt: Der Wille zu einem universellen Museum, der in Frankfurt unverkennbar stark ist, kämen in einem einzigen Haus zum Ausdruck. Nun ist es aber zweifelhaft, ob unter den gegebenen Verhältnissen dieser geplante Neubau ausgeführt werden kann. Es scheint vielmehr, als ob das Provisorium im Liebieghaus sich verewigen möchte. Den Frankfurtern stellt sich die Lage also als ein Entweder—Oder dar. Der unbefangene Kunstfreund, der in Frankfurt fremd ist und darum vielleicht geneigter ist das Wesentliche zu sehen, kann die Lage so aber nicht ansehen. Ihm will scheinen als sei ein Neubau nicht durchaus nötig, als sei es aber auch nicht nötig das Liebieg-Museum in dieser Form beizubehalten. Man darf sagen, daß sich innerhalb der jetzt schon vorhandenen Räume der vereinigten Städelschen und Städtischen Galerie ein vorbildliches universales Museum alter und neuer Kunst herrichten läßt, wenn genug Kühnheit vorhanden ist Überflüssiges zu entfernen, Raum zu schaffen durch Verkauf des Gleichgültigen, und Malerei mit Plastik wirkungsvoll zu mischen. Der Ehrgeiz expansiv zu sein und den Museumskomplex unnatürlich zu vergrößern droht auch Frankfurt verhängnisvoll zu werden; man sollte sich grundsätzlich entschließen, über ein Museum mittleren Umfangs nicht hinauszugehen. Sodann sollte man es aufgeben die Plastik zu isolieren und die Lehren des Germanischen Nationalmuseums, so weit es möglich ist, auch in Frankfurt fruchtbar werden lassen. Es läßt sich sehr wohl denken, daß ein Teil wenigstens der herrlichen Skulpturen des Liebieghauses zwischen die altdeutschen Bilder des Städelschen Instituts gestellt würde, italienische Bildwerke zwischen die italienischen Bilder und Plastiken der Barockzeit zwischen stilverwandte Gemälde, daß sodann das Ägyptische und Griechische etwa im Erdgeschoß untergebracht würde, daß im Flügel der modernen Kunst Luft geschaffen würde, vor allem durch die Entfernung der großen Bilder Frankfurter Lokalkünstler, und daß dann auch zwischen die modernen Bilder die Werke moderner Plastik gestellt würden. Es könnte Raum für alles sein, und der Gesamteindruck würde nicht leiden, sondern gewinnen. Um so

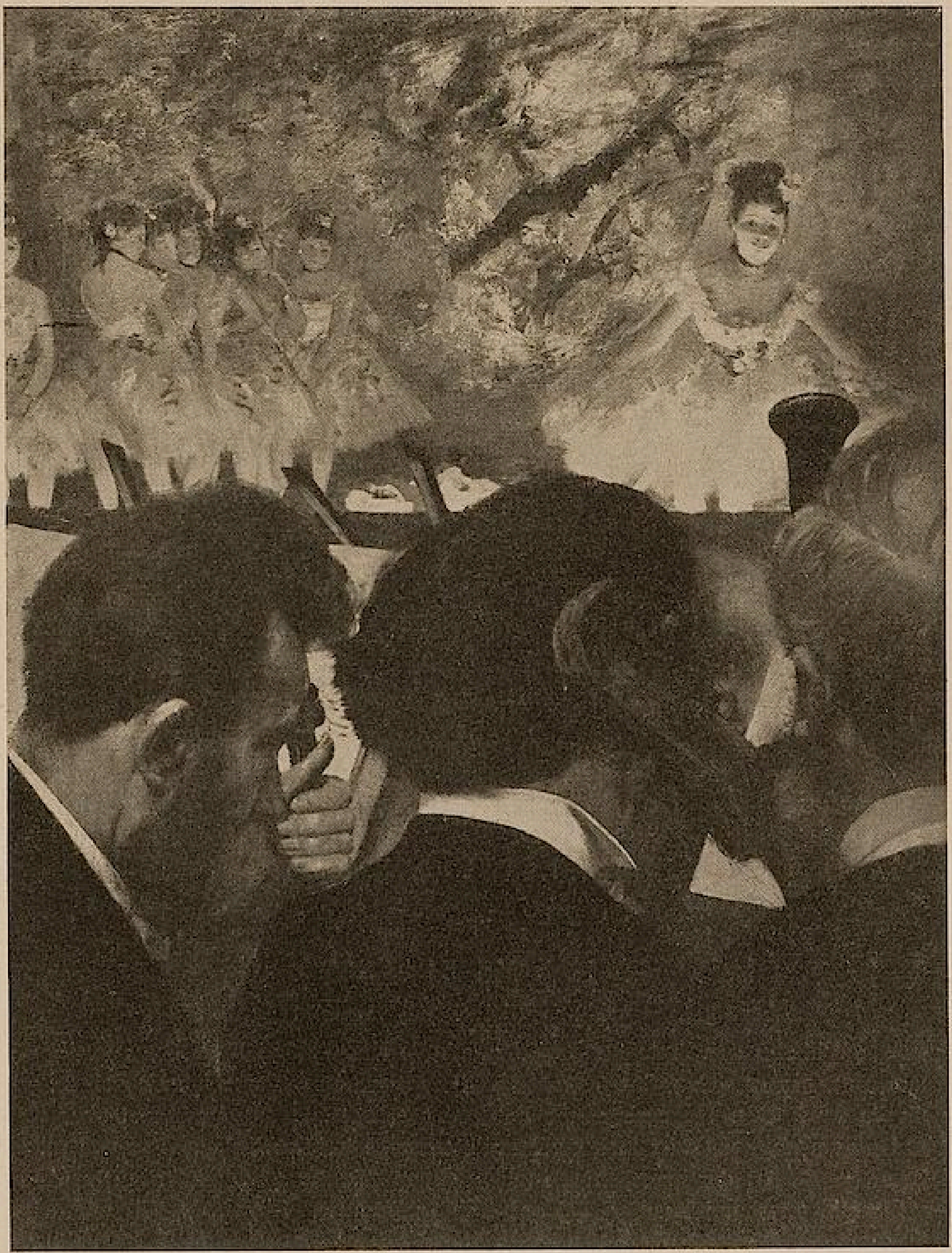
CAMILLE COROT, SOMMERLANDSCHAFT

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

EUGÈNE DELACROIX, „FANTAISIE ARABE"
STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT. EIGENTUM DES STÄDELSCHEN MUSEUMSVEREINS

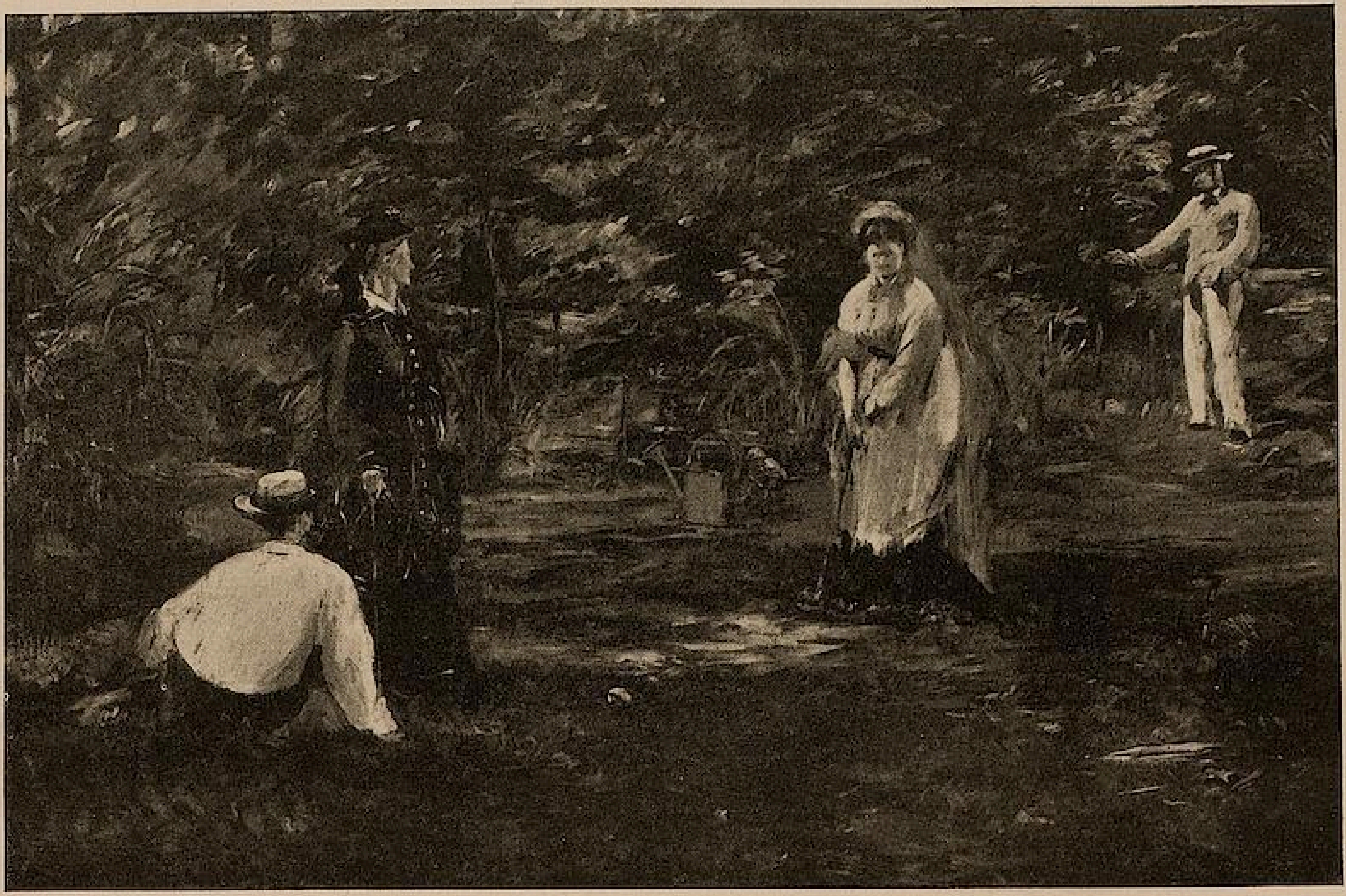
mehr wenn es gelänge einige der zu großen und zu hohen neuen Säle intimer zu gestalten. Durch Beschränkung und Sichtung — und durch Emanzipation von den oft störenden Eingriffen der Gönner der Museen — würde so ein universales Museum mittleren Umfanges geschaffen werden, das zu den besten Museen in Deutschland zählen könnte. Den administrativen Dualismus des von der Stadt unabhängigen Städelschen Instituts und den Städtischen Galerien, der jetzt einer Vermischung der Kunstwerke noch im Wege steht, müßte man allerdings erst einmal beseitigen. Aber dieses muß ja irgendwie möglich sein, wenn nur auf allen Seiten der gute Wille da ist. Und neben der so geschaffenen und beschränkten Schausammlung, die auf Trennung des Künstlerischen vom Kulturhistorischen und auf Betonung der hochwertigen Kunstwerke allein aufgebaut sein müßte, könnte ja die geplante, zum Teil schon existierende Lehrsammlung mehr kunsthistorischen Charakters, die Nachbildungen und Abgüsse enthält, im Anschluß an die Universität sehr wohl einhergehen. Bei der Erwerbung neuer Werke müßte dann freilich strenge Kritik walten. Als ich die Museen sah, war ein ganzer Raum voller Neuerwerbungen zu sehen. Schöne Dinge darunter: ein hübscher dekorativer Entwurf von Maulpertsch, ein guter Spitzweg, ein wertvoller Guardi, ein merkwürdiger und schöner Elsheimer und einige altdeutsche und italienische Bilder, die dem Museum wichtig sein mögen; daneben waren aber auch große Barockbilder da, die mir entbehrlich erschienen und die viel Wandfläche wegnehmen werden. Es sieht aus, als ob die großen Räume das Sammelprinzip ungünstig ein wenig beeinflussen und als ob sich der Kunsthistoriker nicht recht mit dem Qualitätssammler einigen kann. Mir scheint, es gibt nur ein fruchtbares Prinzip: alles muß sehr lebendig sein, einerlei ob es dem alten Ägypten, dem Mittelalter oder der neuesten Kunst angehört, einerlei ob es lokale Bedeutung hat oder nicht. Und sodann grundsätzlich: das kleine, nicht das große Museum.

Es ist in Frankfurt vieles und viel Vorbildliches getan. Das Letzte — das Leichteste und das Schwerste — bleibt noch zu tun. Es ist das Leichteste, weil es im wesentlichen ein Sichten und Ordnen ist; es ist das Schwerste, weil es viel Selbstkritik und manchen Verzicht auf alte Museumskonventionen erfordert.



EDGAR DEGAS, MUSIKER IM ORCHESTER

STÄDTISCHE GALERIE



EDOUARD MANET, DIE CROQUETPARTIE

STÄDTISCHE GALERIE

WILHELM VON BODE

VON

JULIUS ELIAS

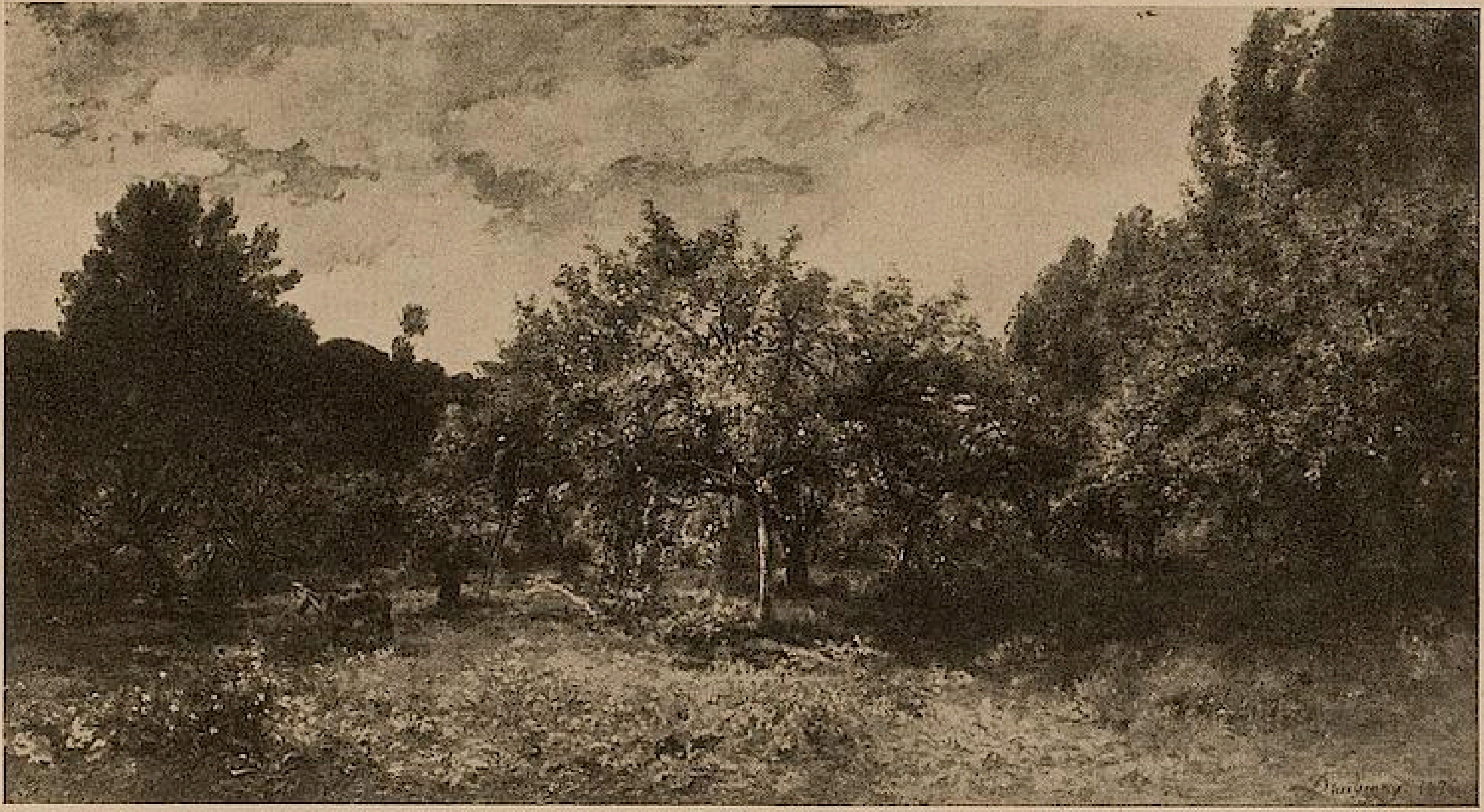
Am zweiten August war Wilhelm von Bode fünfzig Jahr im Amt. In jenem Amt, das er sich selbst geschaffen hat, das vor ihm nicht da war. Den Generaldirektor der Berliner Museen hat er längst abgelegt; er ist kein Direktor mehr; aber General ist er geblieben: der innerlich leitende Geist. Und als der General museumbildender Faktoren wird er in den Sielen sterben. Was der Herr der Heerscharen noch weit und lange hinausrücken möge.

Wir können ihn nämlich noch brauchen, diesen leidenschaftlichen, rücksichtslos und mutig einer Sache dienenden Mann. Wohl sieht er, „one-ideaed" wie alle bedeutenden schöpferischen, also subjektiv wirkenden Köpfe, darin zunächst seine Sache; wir aber wissen, daß es die Sache Deutschlands ist. Und das ist das Wesentliche. So wird der Kampf um die Vollendung der Museumsbauten, die Bode mit solcher Energie betreibt (betreiben muß, denn es ist nichts mehr und nichts weniger als ein Lebenswerk, das er in Gefahr sieht) ihm unversehens zu einer symbolischen Handlung. Was er erstrebt, das ist die äußerste Auf- und Ausstellungsmöglichkeit der von ihm, durch fünfzig Jahre gewonnenen Schätze oder richtiger: des qualitativen Teils der Schätze. Seine Handlung aber ist ein Symbol für die deutsche Sehnsucht, ein ideales Besitztum zu behalten, in einer Zeit fortschreitender materieller Erniedrigung und Verelendung. Etwas, das ein wirkliches Denkmal von vergangenen Blütetagen ist und Quelle seelischer Aufrichtung bleiben kann. Die politische und ökonomische Entwicklung nach unten hat mit sich gebracht, daß wir unser Herz hängen an solche Imponderabilien.

Henrik Ibsen, der ja doch früher Maler gewesen ist, nannte einmal die Museen mürrisch: „Grabkammern". Räume, in denen eine einst aktuelle Kunst eingesargt ist. Er hatte wohl auch recht, von den Erfahrungen seiner Jugend und seiner mittleren Jahre aus. Dem Mann aber, den zu feiern wir jetzt allen Anlaß haben, wurde und blieb das Museum eine Stätte lebendigsten Lebens, wo der vergangene Künstler-Mensch sich auswirkt, als sei er ein Stück unserer eigenen Zeit und als wünsche er Einfluß zu ge-

winnen auf das Kunst- und Kulturbewußtsein moderner Menschen und auf die Gesinnungen einer gegenwärtigen Produktion. Ja, man kann sogar sagen: die Modernität (das starke Gefühl davon, seiner eigenen Zeit anzugehören) war der Kern von Bodes ganzer praktischer Beschäftigung mit der Kunstgeschichte. Neu war seine Anschauungsweise, neu waren seine Mittel, neu seine Pädagogik, — neu, weil alles sehr tendenziös und sehr persönlich war. In ein immer höheres Amt gestellt, ist er (unter Bureaukraten) niemals Bureaukrat gewesen; nie kannte er die sogenannte Ruhe des Schaffens, die gleichbedeutend mit Manierismus ist; er war immer in Bewegung, dieser Mann mit dem feurigen Nerv, ewig auf dem Eroberungszug: auf die Eroberung von Kunstwerken, auf die Eroberung von Menschen aus, die er wohl auch gelegentlich zu einem Verein in ihrem Antlitz Züge Wilhelm Bodes; und viele Privatmuseen auch. Sein Wille formte und befeuerte die anderen Willen.

Bodes Kunsterkenntnis befaßte sich nie mit Gefühlswallungen, mit philosophierender oder ästhetisierender Betrachtungsweise, sondern nur mit dem Material, seinen Eigenschaften und seiner Gruppierung, mit der Dokumentation und dem sachlich-nüchternen Vergleich. Er mußte wissen, um urteilen zu können. Er kannte die Sammlungen der Welt sozusagen auswendig. Er war auch darin Mann seiner Zeit, daß er Realist war, Mann des Sehens, des Augenscheins. Entging ihm (zunächst durch die Torheit anderer) ein wichtiges Stück, so weinte er dem Ausfall keine Träne nach, fing vielmehr wieder von vorn an: er hatte ja in der Hinterhand noch viele Objekte, für die er nur den psycho-



CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY, OBSTGARTEN

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT. EIGENTUM DES STÄDELSCHEN MUSEUMSVEREINS

zusammenschweißte, damit sie als kompakte Majorität von Fall zu Fall seine Sache förderten. Aber dieses immer erregte, impulsive Dasein fiel nie in Unrast; klugerweise hat dieser Bode seine Kerze (wie manche ähnlich geartete Naturen es getan) niemals an beiden Enden angesteckt, weil er verstand, seine Freuden auch kalt zu genießen. Er hatte immer ein nächstes Ziel, weil er eine Idee hatte, und diese Idee hat er nicht nur durchgesetzt, — sie hat auch Schule gemacht in der Welt. Seine Art zu sammeln, das Kleine, Unbekannte, Übersehene ebenso ins rechte Licht zu setzen wie das Große, die Luzidität seiner Kunst, aufzuhängen und hinzustellen, seine große ausgleichende Mittlerschaft zwischen Orient und Okzident, west- und östlichem Gelände, sein produktives Niedertauchen in dunkle und rätselhafte Zeiten, — das ganze geniale Heiden- und Ketzertum Bodes haben umwälzend und reformierend gewirkt. Alle großen Staats- und Stadtmuseen Europas tragen logischen Augenblick abzuwarten brauchte. Mit Hirngespinsten hat er sich nie abgegeben; er rechnete bloß mit Wirklichkeiten. Andererseits hat er sich niemals mit dem Erreichbaren begnügt; das Unmögliche, scheinbar Unerreichbare reizte nicht selten die andere Seite seines Wesens, seine starke Phantasie. Und oft genug gelang ihm der Kampf mit dem Schicksal.

An einem so komplexen, ganz in Lebendigkeit schaffenden, von menschlichen Instinkten gerüttelten Naturell Fehler und Irrtümer aufzuweisen, ist Kinderwerk. Man soll sich hüten, früheres Verdienst je veralten zu lassen. Oft tobte um diesen Mann der Tagesstreit, in dem plötzlich alles vergessen oder doch nur mit gnädiger Gebärde geduldet wurde, was der Mann durch tätige Kennerschaft in einer reichen Existenz bewirkt hatte. Wie damals, im Kampf um die Florabüste. Kollisionsfälle der künstlerischen Überzeugung solcher Art sollten bei der Beurteilung einer un-

EDVARD MUNCH, SITZENDES MÄDCHEN
STÄDTISCHE GALERIE

eben weil er nicht Fürstendiener, sondern Diener des Staates, einer Volksgemeinschaft war. Bode konnte sich nicht mit seiner Umwelt, sondern mußte sich gegen seine Umwelt durchsetzen, und ein solcher Erfolg verpflichtet uns, nicht jedes der Mittel, mit denen er erreicht wurde, auf die Goldwage zu legen. In der Ära eines Wilhelm des Zweiten hat er das Unmögliche möglich gemacht. Die Prachtliebe dieses Monarchen kam ihm dabei wider Willen zu Hilfe. Er konnte sammeln und die Räume wachsen lassen. Wie er dabei die eigene, zielbewußte, hartnäckige Persönlichkeit bewahrte, das blieb sein Geheimnis. Er sammelte sorglos, hie und da selbst das weniger Beträchtliche, und daß er auch dieses an sich riß, das kann sich gerade in gegenwärtiger Situation zum Vorteil wenden: wenn man nämlich den Willen hat, so könnte man mit dem Überfluß einen großen Teil der Mittel gewinnen, die zum summarischen Abschluß der Museumsbauten erforderlich sind. Den Dank für seine Herkulesarbeit sieht Bode als etwas höchst Sachliches: wie Moses das gelobte Land, so möchte er wenn auch von ferne, das Gehäuse erblicken, das die Tat seines Lebens aufnimmt und zur Geltung bringt. Versperrt man ihm diese Aussicht, so würde das heiterste Schaffen noch kurz vor dem Ziel in Tragik umgebogen.

In diesen Blättern hat Karl Scheffler einst das Talent und die Sendung Bodes so formuliert: „die Menschen kraft seines Temperaments in Bewegung zu setzen; in Bewegung zu setzen für eine Aufgabe der künstlerischen Kultur." Sehr richtig, — eben weil ein Werk mit so triebfähigen Organen niemals das Produkt der Gelehrten- und Amtsstube sein konnte. Dauer und Zeugungskraft hat es nur dadurch, daß es ein Werk von Menschen für Menschen ist. Große Menschenfischer landen am Ende gewöhnlich bei der Verachtung der Menschen. Bode hat die Menschen gefangen und benutzt, ja, er hatte zu Zeiten sogar einen großen Verbrauch von Menschen, aber er hat sie nie verachtet. Hat mit ihnen gekämpft, oft wild gekämpft, doch nie verachtet. Jede neue Enttäuschung wurde ihm eine neue Hingebung. Die Konflikte, die rasch aus dem Boden wuchsen und die bewirkten, daß manchmal mehr Mut dazu gehörte, sein Freund, als sein Feind zu sein, haben ihre stillen Humore: denn aller Kampf war im Grunde wider die Natur dieses seltsamen Mannes, dessen wesentliche Eigenschaften eine große Selbstlosigkeit, Gutmütigkeit und Hilfsbereitschaft sind.

Die Welt, die immer ihre Romantik haben will, macht ihre selbstständig und überragend schaffenden Geister gern zu Dämonen. Nun gut: ist Wilhelm Bode ein Dämon, so ist er ein schöner und unsterblicher.

vergleichlich wertvollen Kraft ausgeschlossen sein; hier spielt sich alles im Halbdunkel des Empfindungslebens ab: heute glaubt man, morgen zweifelt man und man glaubt und zweifelt zu gleicher Zeit. In seiner langen Laufbahn hat Bode manches Fragezeichen gesetzt, wo er selbst glaubte; und dann wieder anderen ihren Glauben gelassen, wo er selbst zweifelte. Und wenn er — wie in derselben Affäre — einmal das aufrecht zu erhalten geneigt ist, was andere seinen Irrtum nennen, so soll man darin nicht unbelehrbaren Greisentrotz sehen, sondern die Konsequenz eines Charakters, der auch den Mut seiner Schönheitsfehler hat.

Solche Eindrücke gewinnt man aus den knappen, sachlich skizzierten Erinnerungen, die Bode, als Amtsjubilar, über seine fünfzigjährige Tätigkeit „cum mentis amabili pondere" niedergeschrieben hat (Velhagen und Klasings Monatshefte, 39. Jahrgang). Das Helle und Frohe wird von diesem ruhig überschauenden, mit ungeschwächtem Gedächtnis begabten Greis unterstrichen, das Dunkle und Häßliche mehr ironisiert als angeklagt. Ein ununterbrochener Dienst unter drei Fürsten hat diesen Mann nicht aufgerieben, sondern entwickelt,

G. B. TIEPOLO, RUHE AUF DER FLUCHT

BERGAMO, PRIVATBESITZ

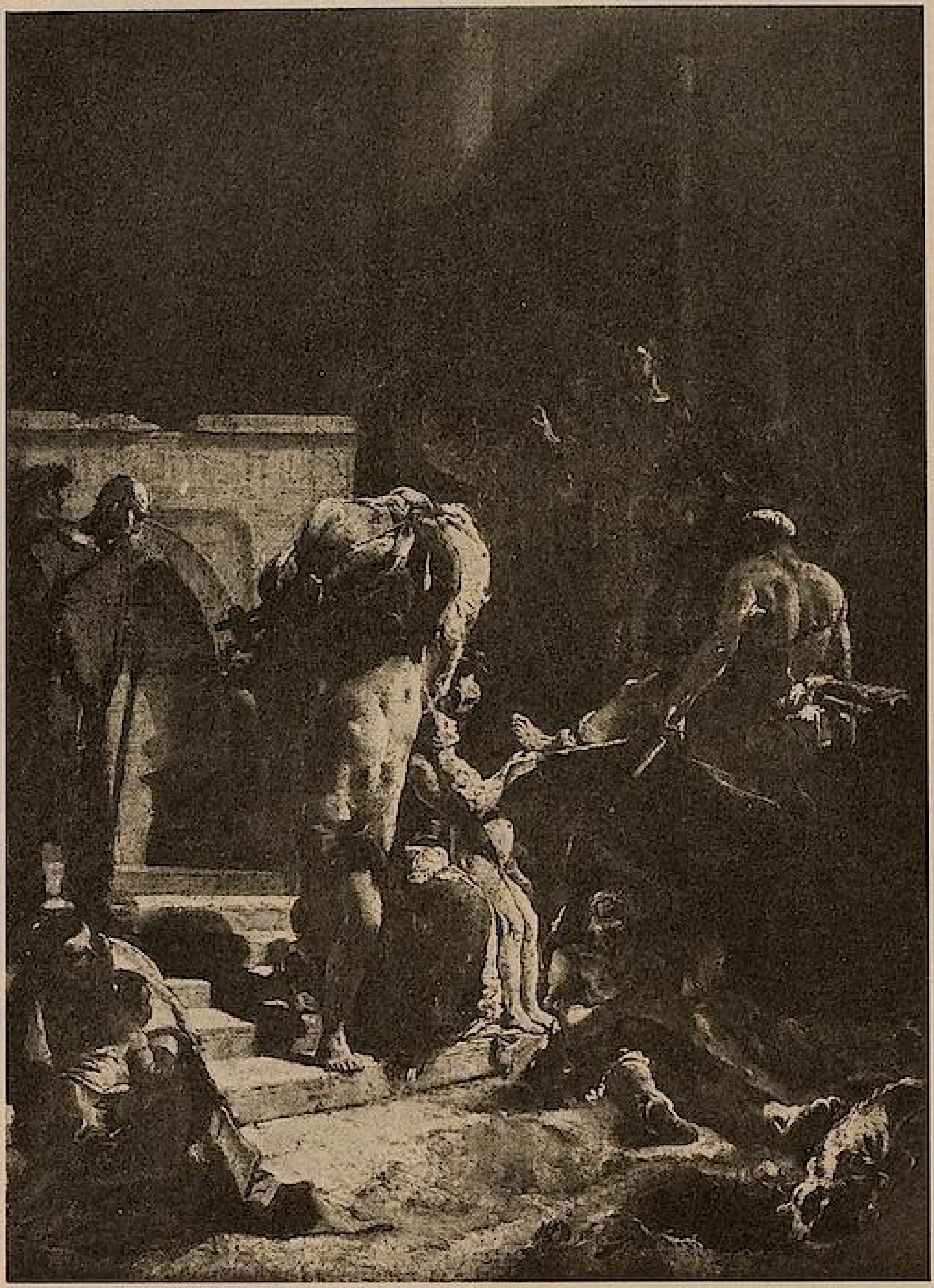
ÜBER TIEPOLOS JUGENDENTWICKLUNG

VON

HERMANN VOSS

Große Künstler bei den ersten unsicheren, ahnungsvollen Regungen ihres Genius belauschen zu dürfen ist eine der schönsten Beglückungen, mit denen liebevolles Eindringen in die Probleme und das Streben früherer Jahrhunderte belohnt werden kann. Nicht immer zeigt das jugendliche Vorwärtsstürmen, Irren uud Finden der großen Wegbereiter des Neuen dem vergleichenden Betrachter dasselbe, gleichsam typische Bild. Verschieden ist die Art, wie sich die einzelnen Fähigkeiten entwickeln, verschieden der Beginn des vollständigen Gestaltens, verschieden der Rhythmus des Aufstieges zur völligen Reife. Reizvoller als die gleichmäßig, wie mit systematischer Konsequenz fortschreitender Entwicklungsbilder sind vielleicht jene, in denen man unerwartete Peripetien, heftige Anläufe, unterbrochen durch ein vorübergehendes Ermatten findet, wo das Spiel äußerer Einflüße wiederholt gebrochen wird, bis sich aus allen derartigen Metamorphosen schließlich das wahre, bleibende Gesicht des Künstlers entschleiert, gleich dem aus Gewölk auftauchenden Umriss eines Bergriesen.

Tiepolos früheste Entwicklung gehört zu den

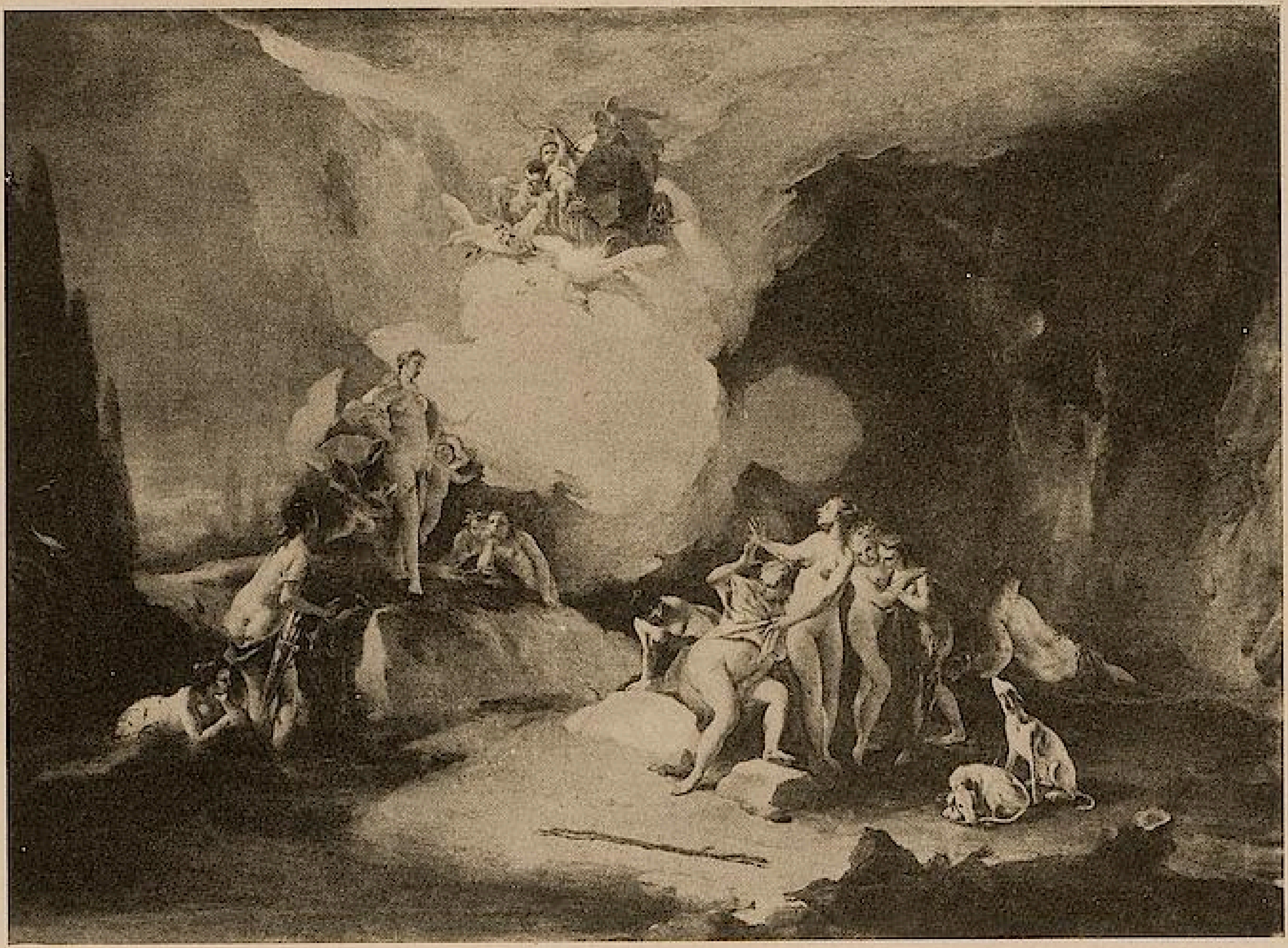


G. B. TIEPOLO, HEILUNG DES GICHTBRÜCHIGEN
VENEDIG, AKADEMIE

was davon bekannt war, schon zu einer Phase, in der von Schwanken und Beeinflußtwerden kaum noch die Rede sein konnte. Die eigentliche Jugendentwicklung des nach den alten Zeugnissen ungewöhnlich frühreifen Künstlers, d. h. also etwa die Zeit zwischen seinem achtzehnten und dreißigsten Lebensjahre, blieb unterdessen so gut wie vergessen und wurde von der neueren Literatur über Tiepolo nur flüchtig gestreift.

Ed. Sack erwähnt in seinem bekannten Buche als frühestes erhaltenes Werk die Malereien zweier Bogenzwickel in der Ospedaletto-Kirche in Venedig mit Propheten und Szenen des alten Testaments. Er bewundert deren Selbständigkeit und „beinahe an Ribera erinnernde Wucht und Naturalistik“, ohne seltsamerweise den engen Zusammenhang zu bemerken, in dem diese allerdings höchst energisch, aber auch reichlich lieblos, ja roh heruntergemalten Figuren zu dem Helldunkelstil des Piazzetta stehen. Die Florentiner Seicento-Ausstellung bietet Gelegenheit die früher schwer zugänglichen und den meisten nur aus der Abbildung in Molmentis Tiepolomonographie bekannten Bilder genauer zu studieren und sich davon zu überzeugen, wie sehr die bräunlich-rötliche Tonalität, die breit hineingesetzten Lichter, die Formen der wulstig muskulösen Glieder und vieles andere von Piazzettas Art abhängig ist. Tiepolo war neunzehn Jahre alt, als er die beiden Zwickelbilder schuf (1715). Wenige Jahre darauf muß er das im Stil ganz ähnliche Martyrium in S. Staë gemalt haben, das zwar im Kolorit und in der Zeichnung wesentliche Fortschritte erkennen läßt, aber den Einfluß Piazzettas durchaus noch nicht verleugnet. In diesen gesicherten Frühwerken sind die ungewöhnlichen Anlagen Tiepolos ohne Zweifel deutlich erkennbar. Daneben bemerkt man jedoch noch so viel anfängerhafte Unsicherheit, daß es widersinnig wäre, an eine anders geartete Stilphase zu glauben, die der Jüngling schon

Entwicklungen, die nicht in gerader Linie verlaufen und daher über ihre endgültige Richtung leicht irreführen können. Es erscheint also nicht allzu verwunderlich, wenn sowohl die älteren wie die neueren Biographen des letzten großen Venezianers von seinen eigentlichen Jugendwerken wenig und nicht immer Zutreffendes zu sagen wissen. Da er nach der Überlieferung bei Gregorio Lazzarini in der Lehre gewesen sein soll, so glaubte man, dieser unbedeutende, phlegmatische und hinter vielen seiner Zeitgenossen zurückgebliebene Meister müsse seinen jungen Schüler notgedrungen entscheidend beeinflußt haben. In den Frühwerken Tiepolos war andrerseits hiervon, wenn man ehrlich sein wollte, nicht das mindeste zu entdecken; allerdings gehört das wenige,



G. B. TIEPOLO, DIANA UND KALLISTO
VENEDIG, AKADEMIE

hinter sich gehabt haben sollte, als er den Einfluß Piazzettas erfuhr.

Alles dies legt uns die Vermutung nahe, daß sich der Unterricht bei Lazzarini auf die ersten Elemente des Zeichnens und Malens, also in der Hauptsache auf die handwerklichen Grundlagen, beschränkt haben wird, während die erwachende künstlerische Phantasie des Jünglings sich vielmehr an den Werken der stärksten, selbständigsten Persönlichkeit entzündete, die Venedig damals besaß, des G. B. Piazzetta. Tiepolo war, wie die Werke im Ospedaletto und in S. Staë drastisch bezeugen und wie wir es kaum anders erwarten würden, schon in seinen Anfängen eine feurige, leidenschaftliche Natur, deren elementares Ausdrucksbedürfnis in den schwachblütigen, matten Gemälden Lazzarinis schwerlich seine Nahrung finden konnte. Auch die angeblich beiden Künstlern gemeinsame „Hellmalerei“ kann nicht als Beweis einer stilistischen Abhängigkeit angeführt werden; malte doch Tiepolo gerade in seiner frühesten Zeit mit düsterer, bräunlich-rötlicher Palette. In späteren Jahren allerdings entwickelte er sich zu einer hellen, offenen Farbigkeit; allein auch diese hat in ihrer unerhörten lodernden Leuchtkraft mit der süßlichbunten Koloristik Lazzarinis nicht das mindeste zu tun.

Hat man sich nun von der falschen Vorstellung einer von Lazzarini beeinflußten Stilphase freigemacht und vielmehr in Piazzetta den ersten bestimmenden Faktor in der Entwicklung des Künstlers erkannt, so ist es möglich, das von der bisherigen Forschung gelassene Vakuum mit einer recht stattlichen Reihe von frühen Arbeiten zu schließen, die von dieser Schaffenszeit einen lebendigen Begriff vermitteln. Auf der Seicento-Ausstellung tauchte eine bisher gänzlich unbekannte Ruhe auf der Flucht nach Ägypten auf (Besitzer Carlo Ceresa in Bergamo), deren Zuweisung an Tiepolo viel Kopfschütteln erregte. Das kleine, zwar ansprechende, jedoch stark an Piazzetta gemahnende und keineswegs sehr selbständige Bild ist nun aber durch eine ungefähr gleichzeitige Stichwiedergabe aus Joh. Wagners Atelier in Venedig einwandfrei beglaubigt. Es zeigt außerdem mit den Arbeiten in S. Staë und im Ospedaletto eine derartige enge Verwandtschaft in Helldunkel, Kolorit und Formengebung, daß die Autorschaft außer allem Zweifel ist.

Das künstlerische Charakterbild des jungen

G. B. TIEPOLO, ENTFÜHRUNG DER EUROPA
VENEDIG, AKADEMIE

Tiepolo steht auf Grund dieser sicheren Proben einwandfrei und genügend deutlich fest. Es ist nicht allzu kühn, weitere Arbeiten hinzuzugesellen — und zwar auch solche von bedeutenderer Art —, in denen sich eine analoge künstlerische Auffassung und Behandlung findet. Als erste ist die Heilung des Gichtbrüchigen in der Akademie zu Venedig zu nennen, eine brillant gezeichnete, figurenreiche Komposition, deren Lebendigkeit und szenischer Reichtum vorahnend auf den späteren Tiepolo hinzuweisen scheint. Dagegen läßt das Überwiegen schwerer schwarzer Hintergründe, aus denen die Figuren scharf beleuchtet in stark rötlicher Färbung und mit übertriebener Modellierung in Piazzettas Art hervortreten, noch die Einflüsse erkennen, die den jungen Künstler bestimmt haben. Das ebenfalls nicht große Bild wurde bisher für eine Arbeit Riccis gehalten, aber schon in v. Derschans Riccimonographie als solche mit Recht abgelehnt. Indessen ist ein gewisser Einfluß von dieser Seite tatsächlich nicht zu verkennen, wenn er auch mehr den kompositionellen und zeichnerischen Aufbau betrifft. In der malerischen Auffassung behält das tonale Prinzip Piazzettas gegenüber der klaren, farbigen Helligkeit Riccis jedenfalls noch das Übergewicht. Das Bild ist leider nicht gut erhalten, woran das Durchwachsen des Bolusgrundes die Hauptschuld zu tragen scheint.

Stärker bemerkbar wird das Verlangen des jungen Künstlers nach leuchtender, kraftvoller Farbe, nach intensiverer Bewegung und gesteigertem seelischen Ausdruck in vier zusammengehörigen mythologischen Szenen, die ebenfalls in der Akademie in Venedig aufbewahrt werden und — wiewohl nicht ohne Widerspruch — den gleichen Autornamen tragen wie die Heilung des Gichtbrüchigen. Es sind lyrische Dichtungen von köstlicher Frische und Naivität der Erfindung, von einer schwärmerischen Verträumtheit in fernste Himmelsweiten, in verschwiegene dunkle Grotten, in bizarre Wolkenformen und romantisch herüberschauende Gebirgsketten. Nur ein echter Sprößling der venezianischen Rasse, dem von vielen Generationen her die Fähigkeit im Blute lag, dichterische Visionen mit kunstreichen Händen in funkelnde malerische Kleinodien umzuformen, konnte etwas von solcher unwirklichen Gegenwärtigkeit mühelos-spielend hervorbringen.

G. B. TIEPOLO, APOLLO UND MARSYAS
VENEDIG, AKADEMIE

Von den vier Bildern gehören zwei dem Inhalt und der Komposition nach enger zusammen: Diana entdeckt die Schwangerschaft der Kallisto und Diana verwandelt Aktäon in einen Hirsch. Beide spielen in einer ähnlichen grottenartigen Szenerie, so daß sich die üppigen Formen der badenden Nymphen gegen eine dunkle Folie wirkungsvoll abheben; beide enthalten ferner eine Menge unruhig bewegter Form, zusammengehalten durch den schließenden Rahmen einer phantastisch-suggestiven Räumlichkeit. Die übrigen Szenen sind von etwas anderer Art. Der Wettstreit des Apollo und Marsyas überrascht kompositionell durch die locker-willkürliche Fügung der Figurengruppen und Landschaftskulissen, malerisch durch das Fehlen der bisherigen charakteristischen Schwärzen wie durch eine sehr neuartige farbige Differenziertheit. Der Raub der Europa ist im figürlichen Aufbau wohlgerundet, die Hauptgruppe sorgfältig im Dreieck geschlossen, aber zu der Weite der Küstenlandschaft auf der rechten Bildseite pikant kontrastierend; einen eigenartigen Ausklang bilden jene beiden bezaubernden Rückengestalten, deren in die Tiefe der Landschaft gewandter Blick uns in unermeßliche Fernen locken möchte.

Weder Piazzetta noch auch Sebastiano Ricci, dessen beginnenden Einfluß auf Tiepolo man in diesen Mythologien nicht verkennen kann, haben je etwas von ähnlich freier und unmittelbarer — man fühlt sich versucht zu sagen: moderner — Wirkung geschaffen. Sie waren ungleich stärker an die Konvention gebunden, und niemals hätten sie mit solcher unvoreingenommenen Naivität, mit so persönlichem poetischen Nacherleben wohlbekannten, ja zum Überdruß behandelten Stoffen neue Seiten abzugewinnen vermocht. Tiepolos Stimmungsgewalt erscheint um so eindrucksvoller, als er die Überlieferung durchaus nicht bewußt negiert, sondern seine Bilder aus an und für sich wohlvertrauten Elementen zusammenfügt.

Den mythologischen Szenen der Akademie sind einige weitere Bilder und Skizzen ähnlichen Charakters und Inhalts unmittelbar anzuschließen. Am nächsten steht die Opferung der Iphigenie in der Sammlung Giustiniani-Recanati zu Venedig, eine ungemein lebhafte, dem stark länglichen Format zuliebe etwas verzettelte Komposition, die schon

G. B. TIEPOLO, DIANA UND AKTÄON

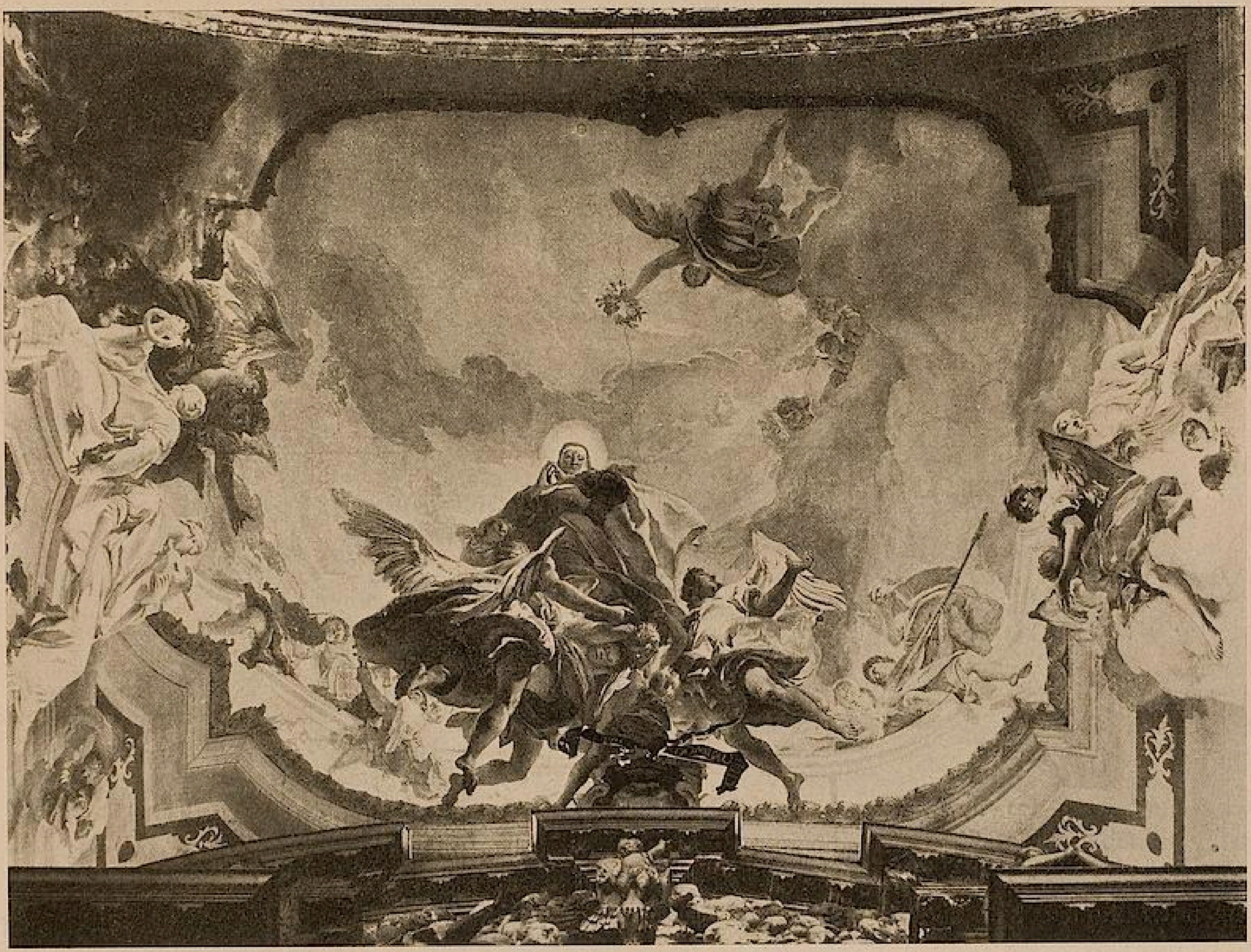
VENEDIG, AKADEMIE

Sack unter die Frühwerke des Meisters eingereiht hat. Mit ihr geht ein kompositionell wie gegenständlich verwandtes Bild, ebenfalls von sehr langgezogenem Format zusammen, das in der Petersburger Ermitage seit seiner Erwerbung (1911) als Ricci gilt, aber unzweifelhaft von Tiepolo herrührt. Es ist ein figurenreicher, bewegter und szenisch interessanter Raub der Sabinerinnen, vermutlich identisch mit dem für Giac. Zorzi gemalten Bild dieses Gegenstandes, das seit Ende des achtzehnten Jahrhunderts als verschollen gilt. Die Originalskizze dazu, die das Museum in Helsingfors aufbewahrt, ist im großen ganzen wenig abweichend; nur hat das ausgeführte Bild erheblich weniger Spielraum am oberen Rand, wodurch eine so ungünstige und gepreßte Wirkung entsteht, daß man annehmen möchte, infolge schlechter Erhaltung oder aus anderen Gründen sei hier von späterer Hand ein Stück abgeschnitten worden.

Schöpfungen wie das Petersburger Bild in seinem zwar dramatisch bewegten, aber im Sinne der Tradition wohlgegliederten Aufbau sind symptomatisch dafür, daß Tiepolo den bizarr willkürlichen Fleckenstil Piazzettos ganz zu überwinden trachtet. Die unbestimmten, romantisch dunklen Gründe fallen fort, bis in die Bildtiefe herrscht überall Licht und Klarheit und alle linearen Verbindungen liegen völlig deutlich zutage. Es ist ein ähnlicher Geist, wie er in den antiken Historien Seb. Riccis herrscht, die Tiepolo damals, wie man nicht verkennen kann, sich mit großer Aufmerksamkeit angeschaut haben muß. Weitere Zeugnisse für diese neue Stilphase ließen sich aus den späteren zwanziger und frühen dreißiger Jahren noch mehr anführen; hier soll indessen nur von den eigentlichen Jugendwerken die Rede sein.

Gewissermaßen am Ausgang der ersten Entwicklungsphase stehen nun einige in Freskotechnik ausgeführte Werke von bedeutenderen Abmessungen als die bisher erwähnten. In den Wand- und Deckenbildern des Domes und des erzbischöflichen Palastes zu Udine zeigt sich Tiepolo noch von einer sehr ähnlichen Seite wie in den mythologischen Darstellungen der Akademie. Die naivplaudernde oder lyrische Art, wie er die Geschichten des Alten Testamentes interpretiert (zum Beispiel das Opfer Abrahams, Hagar in der Wüste, Jakob wirbt um Rahel, das Urteil Salomonis),

erinnert lebhaft an die phantastische Realität seiner Mythologien, wie sich denn auch bestimmte Gestalten und Motive aus diesen in den Freskobildern überraschend übereinstimmend wiederholen. Die schweren Schatten dagegen sind fast ganz aufgelichtet, die gebrochenen, stumpfen Töne durch leuchtende Lokalfarben ersetzt; an Stelle der Dunkelmalerei tritt eine ausgesprochene Bevorzugung der Helligkeiten, deren Herrschaft durch verschaffen. Noch bevor er sich etwa 1728 nach Mailand wandte und dort eine ausgedehnte Tätigkeit als Freskomaler aufnahm, muß der bedeutende Entwurf eines Deckenrundbildes entstanden sein, der auf der Florentiner Seicento-Ausstellung als Leihgabe des Herrn de Burlet in Berlin zu sehen ist (im Katalog den Giac. Guarana zugewiesen). Die geistreiche und farbenprächtige Skizze kam aus Petersburg nach Deutschland und rief viele



G. B. TIEPOLO, GLORIE DER HL. THERESA
VENEDIG, SCALZI

einzelte schwärzliche Partien nur noch deutlicher wird.

Die große Zeit des Dekorators Tiepolo hatte begonnen, und die erste in der Reihe unvergleichlicher Deckenmalereien entstand: die Glorie der heiligen Theresa in der Scalzi zu Venedig. Der Künstler stand damals an der Schwelle der dreißiger Jahre, kein Unbekannter mehr in seiner engeren Heimat und begierig seinem Namen auch außerhalb des venezianischen Gebietes Geltung zu verzum Teil sehr auseinanderstrebende Meinungsäußerungen hervor. Dem einen schien sie qualitativ zwar Tiepolos würdig, aber stilistisch allzusehr abweichend, andere glaubten in ihr eine Vorstudie für Piazzettas Deckenbild in S. Giovanni e Paolo zu erkennen, mußten indessen zugeben, daß die behauptete Übereinstimmung keineswegs zwingend, die koloristische Haltung sogar durchaus entgegengesetzt war. Auch die neuerliche Umtaufe auf den wenig bedeutenden Guarana kann nur als ein Verlegenheitsbehelf gelten.

G. B. TIEPOLO, ALTTESTAMENTARISCHE SZENE

UDINE, ERZBISCHÖFLICHES PALAIS

Wenn man sich nun mit der frühen Entwicklung Tiepolos genügend vertraut gemacht hat, wird man schwerlich darüber mehr im Zweifel sein, daß auch diese ausgezeichnete Arbeit dem jugendlichen Meister zuzuschreiben ist. Unleugbar stimmt sie im Gegenstande — der Aufnahme des heiligen Dominicus in dem Himmel, unter Assistenz zahlreicher Engelgruppen — mit Piazzettas Decke auffallend überein; sogar die in den vier Eckzwickeln grau in grau gemalten christlichen Tugenden finden sich beiderseits. Aber diese Ähnlichkeit braucht durchaus nicht zu überraschen, sie würde sich zum Beispiel durch die Hypothese eines Wettbewerbes beider Künstler um dieselbe Aufgabe zwanglos erledigen lassen. Leider ist die Chronologie der Werke Piazzettas noch zu wenig erforscht, um dieser Eventualität hier weiter nachgehen zu können. Sicher ist dagegen die enge Beziehung, in der die Skizze zu späteren, berühmten Deckenfresken Tiepolos selber steht, sowohl zu einem der Plafonds im Palazzo Archinti zu Mailand wie besonders zu der Krönung Mariä in S. M. della Pietà zu Venedig (1755). Der Aufbau wird später zwar ungleich reicher, die Verbindung der Gruppen kunstvoller, die Meisterschaft der Verkürzungen entwickelter, allein die Elemente der Komposition sind hier wie dort durchaus die gleichen, und es ist erstaunlich, wie Tiepolo selbst in der Gestaltung des Irrealen sich durch logische Weiterentwicklung der Kunstmittel zu einem immer höheren Grade der Illusionswirkung zu erheben gewußt hat.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, Tiepolos Jugendoeuvre vollständig zu verzeichnen. Wesentlich ist heute die Skizzierung der Hauptlinien; ihre Ergänzung und etwaige teilweise Berichtigung bleibt Aufgabe der späteren Forschung. Nur das Gebiet des religiösen Tafelbildes muß noch abrundend gestreift werden, da es für die spätere Zeit des Künstlers eine besondere Bedeutung besitzt. Sack erwähnt als verlorenes Kirchengemälde ein ehemals in S. Apollinare befindliches Seitenbild (nicht „Altarblatt“) mit der Madonna und verschiedenen Karmeliterheiligen. Es wird schon 1733 erwähnt, kann also nur der Frühzeit angehören. Wahrscheinlich hat man es wiederzuerkennen in einem sehr effektvollen, wenn auch etwas roh behandelten über vier Meter breitem Bilde von sehr langgestrecktem

Format, das sich früher bei Sedelmeyer in Paris befand, dessen gegenwärtiger Aufbewahrungsort mir aber unbekannt ist. Der Stil weist auf die Mitte der zwanziger Jahre; die Piazzetta-Reminiszenzen sind noch nicht ganz überwunden. Die Fügung der Hauptgruppe ist als Ganzes ebenso wuchtig und machtvoll wie im Einzelnen wirkungsvoll differenziert; mühelos findet sich diese Art von Sacra Conversazione mit dem vorgeschriebenen unbequemen Bildformat ab.

Es ist anziehend, mit dieser ausgesprochenen Breitkomposition eine andere Madonna zu vergleichen, die in ausschließlich vertikalem Sinne aufgebaut ist. Die vorbereitende Skizze zu diesem entweder nicht ausgeführten oder verloren gegangenen Altarbild besitzt Herr Dr. A. Jaffé in Berlin. Das dem Tiepolo mit Recht zugeschriebene Bildchen deutet den oberen Halbkreisabschluß räumlich zu einer Nische um, innerhalb deren sich die Gruppe der Mutter mit dem Kinde und den Engelputten in steiler Pyramide aufbaut. Die halb unbewußte Geste der Madonna steht zu dem naiv derben Christusknaben in seltsamem Gegensatz; plastisch und linear aber sind beide Figuren aufs schönste zur Einheit zusammengefaßt.

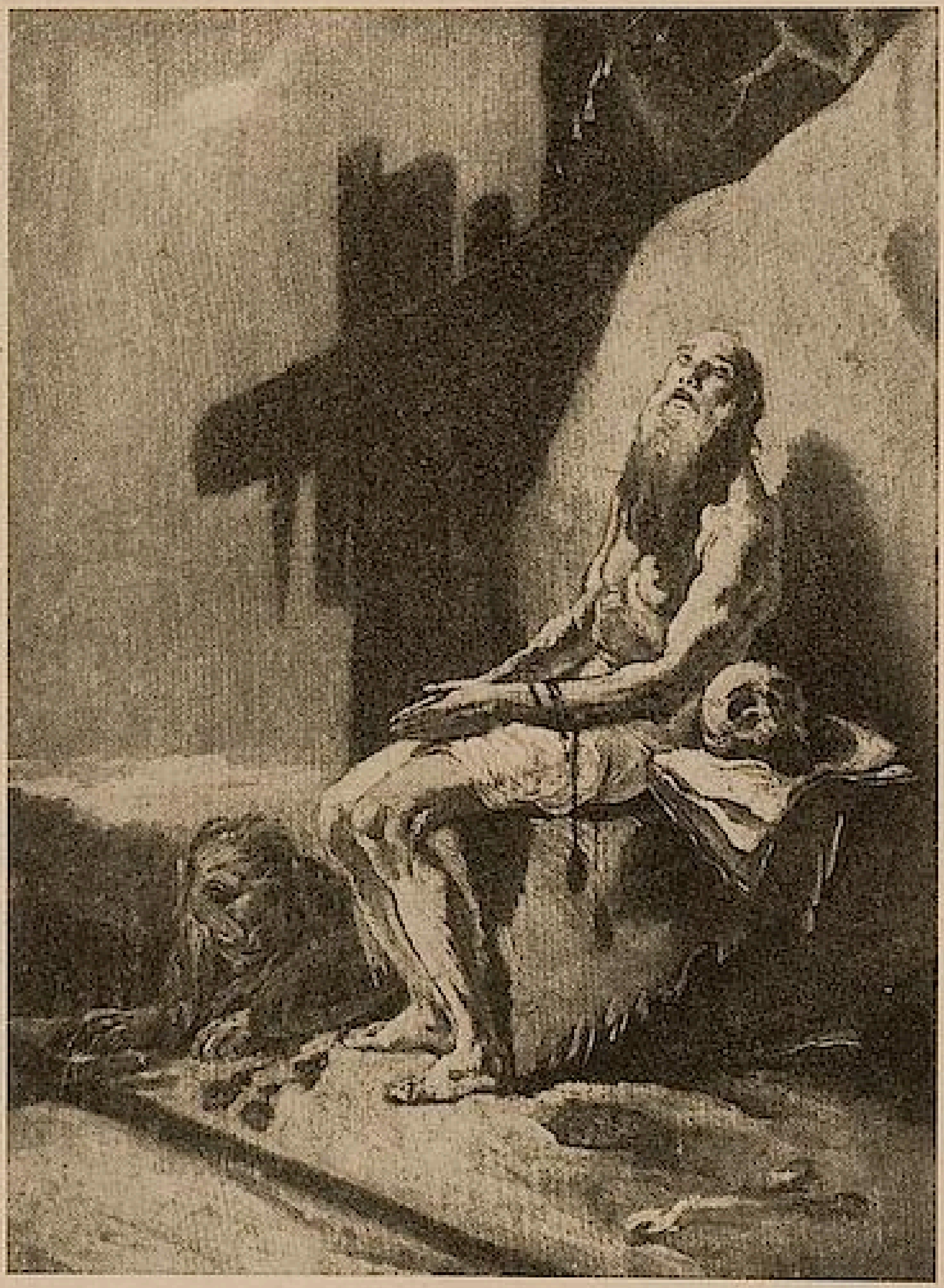
G. B. TIEPOLO, ENTWURF FÜR EINE PLAFONDMALEREI

BERLIN, CH. A. DE BURLET

Als anspruchslose Schlußvignette sei endlich ein kleiner heiliger Hieronymus angefügt (früher bei G. Palumbo in Rom), zu dem das Berliner Kupferstichkabinett eine teilweise etwas abweichende Vorstudie besitzt (aus dem frühen Skizzenbuch des Künstlers, dessen Eigenhändigkeit übrigens nicht unbestritten ist). Das in der Charakteristik des heiligen Büßers und der Szenerie sehr eigenartige, ja bizarre Bild ist für seinen ernsten Inhalt vielleicht zu pointiert und geistreich amüsant aufgefaßt, in seiner breiten und individuellen Faktur aber ein wahres malerisches Kabinettstück.

G. B. TIEPOLO, KARMELITERMADONNA

Die Wahl unedler Physiognomien und seltsamer Typen kann allgemein als bezeichnend für den jungen Tiepolo gelten. Fast keine der erwähnten Arbeiten ist davon frei, nicht einmal die monumentalen Arbeiten in Udine und das Deckenbild in der Scalzikirche. Die Zeitgenossen, an eine andersartige Interpretation biblischer und profan-antiker Gegenstände gewöhnt, nahmen an Tiepolos Hang zum Plebejischen und Ordinären teilweise Anstoß. Deutlich spürt man, wie er sich in den dreißiger Jahren einem aristokratischeren Ideal zuwendet, wobei die Beeinflussung durch Ricci eine nicht geringe Rolle spielt. In gleichem Maße geht die Vorliebe für derbe, massive Formen, für breite Stoffmassen und einen wulstigen, in schweren Rundungen verlaufenden Kontur zurück; die Formen werden zarter, feiner, die Gewandmotive edler und einfacher, an Stelle der Rundungen treten lange, vielfach vertikal durchlaufende Geraden.



G. B. TIEPOLO, HL. HIERONYMUS
ROM, PRIVATBESITZ

Tiepolo hat die Wunder seiner unerschöpflichen Phantasie in der Reifezeit seines Schaffens in so verschwenderischer Fülle ausgeschüttet, daß darüber die frühesten Offenbarungen seines Genius wohl in Vergessenheit geraten konnten. Der Geschmack der Zeitgenossen bevorzugte den späteren Stil des Meisters als den farbigeren, reineren und künstlerisch vollkommeneren; die im neunzehnten Jahrhundert maßgebende Meinung wiederum schob den letzten großen Venezianer als „oberflächlichen wenn auch geschickten Dekorator" mit verächtlicher Geste ganz beiseite. Heute wird seine Größe wieder soweit verstanden, daß man hoffen darf, auch für seine früheste Phase Interesse zu erwekken. Vielleicht wird es sogar nicht wenige geben,

denen die Jugendwerke einen unerwarteten, unmittelbaren Zugang zu der Persönlichkeit Tiepolos eröffnen. Mehr als ein Grund berechtigt zu dieser Erwartung. Jede bedeutende künstlerische Erscheinung wird um so vollkommener begriffen werden, je mehr es gelingt, ihre entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen und ihre Anfangsstadien aufzuhellen. Und gerade der frühe Tiepolo weist Züge von einer menschlichen Unmittelbarkeit auf, die ihn dem Empfinden mancher vielleicht näher bringen werden als die künstlerisch zwar abgeklärteren, aber in gewissem Sinne kühleren und distanzierteren Schöpfungen seiner reifen Zeit.

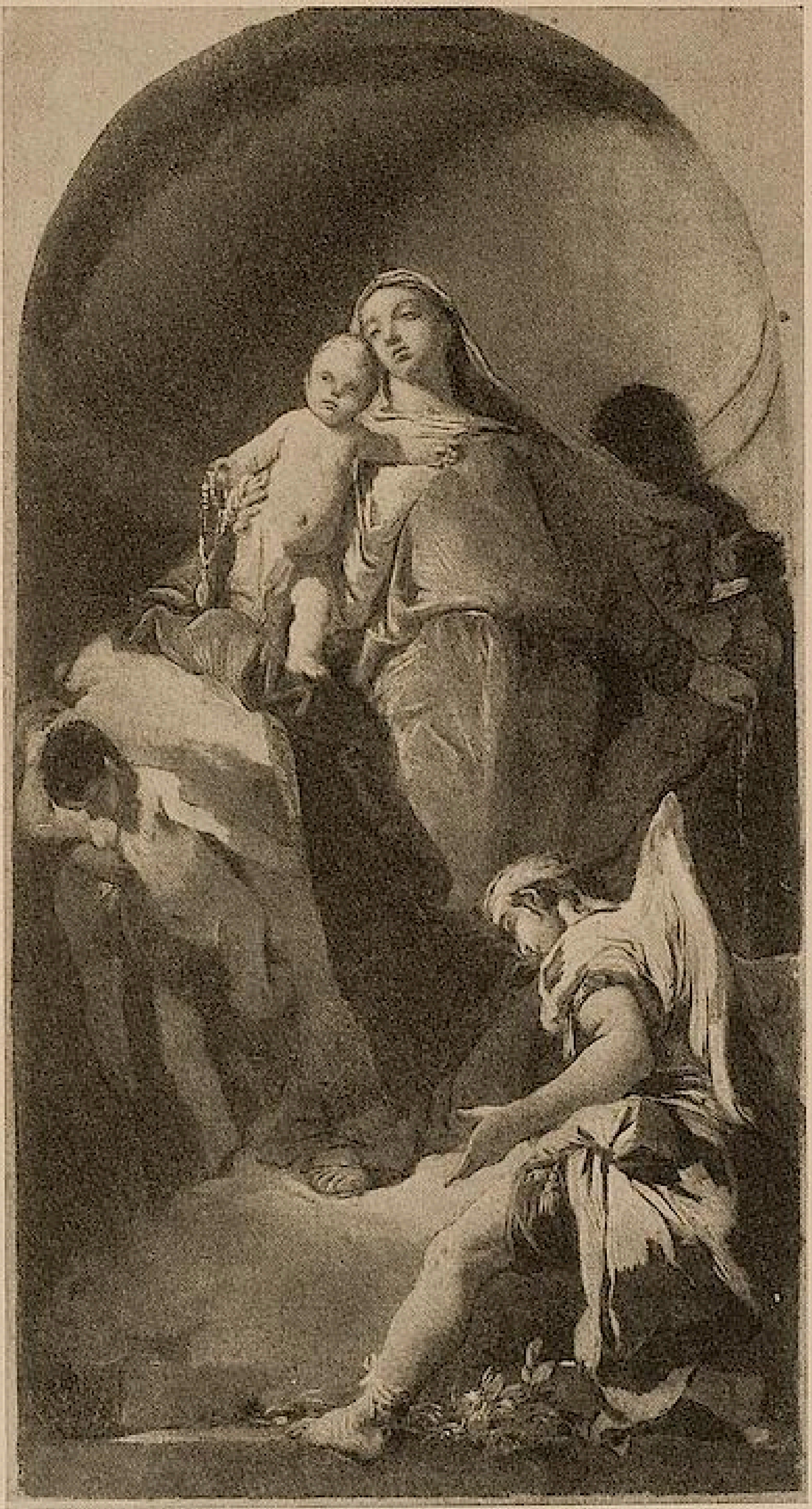
❈

FRANZÖSISCHE SORGEN

In Paris soll 1924 eine Ausstellung der dekorativen Künste stattfinden. Und nun beschäftigt man sich dort mit der Frage, ob die deutschen und österreichischen Künstler eingeladen werden sollen — vielmehr: ob man ihnen „erlauben dürfe, ihre Werke der Jury zu präsentieren". Die „Section d'Art Décoratif du Salon d'Automne" hat gesagt: ja, die Deutschen und Österreicher dürften. Darauf haben Zeitschriften Anfragen bei französischen Künstlern veranstaltet. Neuerdings haben es z. B. die „Cahiers d'aujourd'hui" getan. Unter den Antworten steht mancher Name, dessen Träger auf deutschen Ausstellungen oft zu Gaste war: Laprade, Le Fauconnier, Othon Friesz, Bonnard, Vlaminck, Manguin, Matisse, Marquet usw. Für die Redaktion ist die Umfrage ein Mißerfolg geworden. Von fünfzig Befragten haben nur siebenzehn geantwortet. Und von den Antworten ist nur eine (die von Georges Desvallières) schroff ablehnend. Alle andern sprechen sich, wenn auch in manchem Fall etwas sauersüß und ängstlich vor der öffentlichen Meinung, für die Zulassung aus. Die Redaktion zeigt ihre Enttäuschung in einer Schlußbemerkung. Sie schreibt, es sei vielleicht interesanter gewesen zu fragen: „Acceptez-vous de reprendre des relations commerciales avec les collectioneurs et les marchands boches?" Auch sonst saust das Wort „Boches" hin und wieder durch die Spalten.

Es hat den Anschein, als wolle man mit der Prinzipienfrage von Paris aus auch an deutsche Künstler herantreten. Hoffentlich lachen diese die französischen Fragesteller aus. Wenn sie nicht diskussionslos, wie die Künstler aller andern Nationen, eingeladen und wie willkommene Gäste behandelt werden, und solange im „Boches"-Ton gesprochen wird gibt es kaum eine andere Antwort als die Goetzens von Berlichingen.

Übrigens merkwürdig, daß sich die „Siegernation" verhält, wie man es nur einer geschlagenen, verbitterten Nation zutrauen sollte. Vielleicht fühlen sich die Franzosen — trotzalledem — geschlagen. Oder ist es immer so, daß die Sieger in ihrem Hochgefühl befürchten dem frisch auflackierten Ruhm etwas zu vergeben, wenn sie mit den Besiegten menschlich verkehren? Es scheint so. Max Liebermann erzählt in seinem Aufsatz über Menzel eine Anekdote, die in gewisser Weise hierher gehört:



G. B. TIEPOLO, MADONNA MIT KIND UND ENGELN
BERLIN, DR. A. JAFFÉ

MAX SLEVOGT, PASTETE UND FRÜCHTE

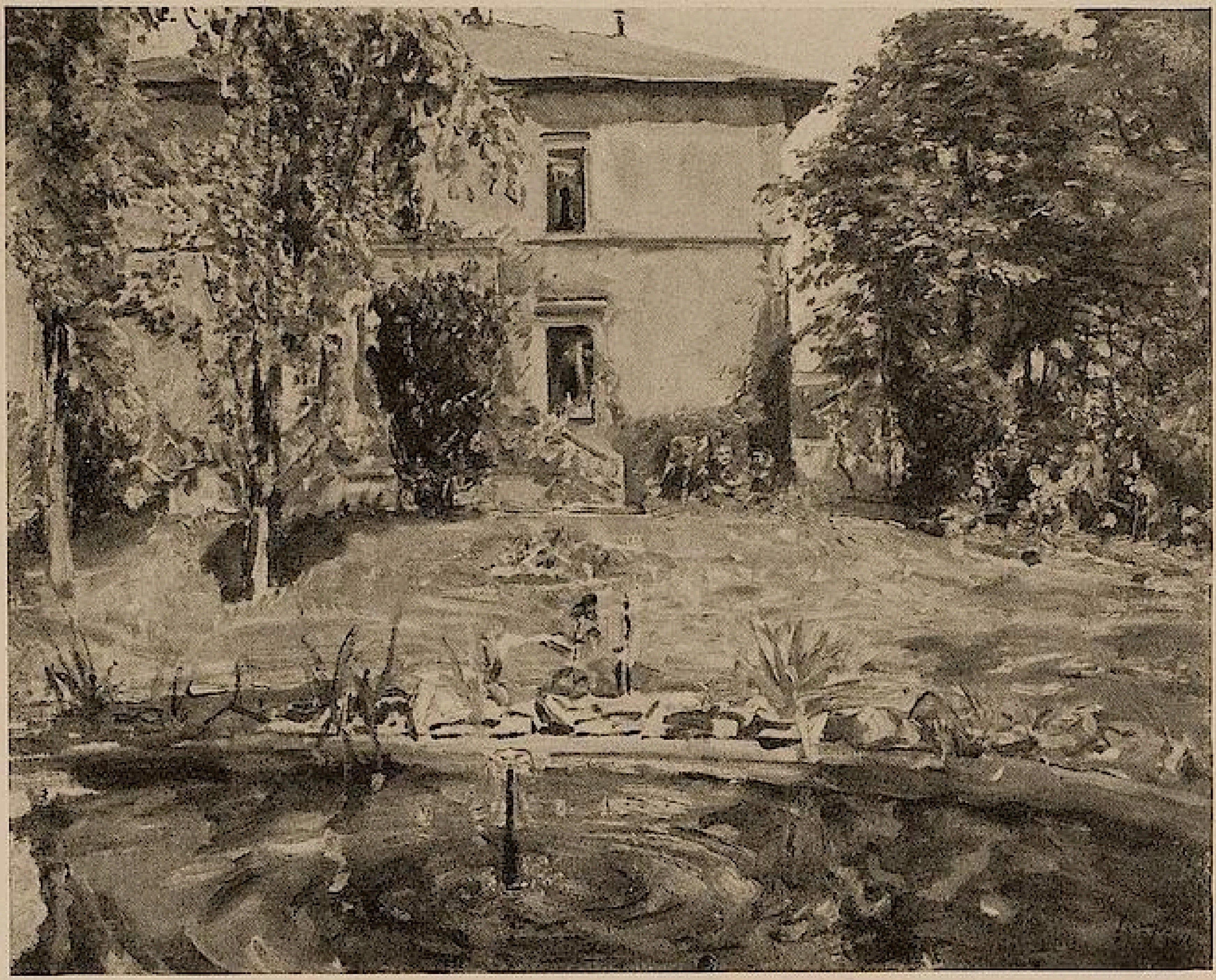
AUSGESTELLT IN DER MODERNEN GALERIE THANNHAUSER, MÜNCHEN

„Menzel hatte mir, der ich von der französischen Regierung zum Juror in der Aufnahmekommission für die Pariser Weltausstellung von 1889 ernannt war, sechzehn oder achtzehn seiner Werke anvertraut, als plötzlich, kurz vor der Eröffnung der Ausstellung, ein Erlaß Bismarcks erschien, der allen Künstlern, die preußische Beamte waren, die Beteiligung an ihr untersagte. Und alle die damaligen Berühmtheiten, von Achenbach, von Reinhold Begas bis zu den kleineren Sternen hinab, beeilten sich, ihre Werke zurückzuziehen. Bis auf Menzel, bei dem ein Ministerialdirektor erschien, um ihm auseinanderzusetzen, daß es sich für ihn als den Kanzler des Ordens pour le mérite nicht zieme, in Paris sich an der Ausstellung zur Jahrhundertfeier der französischen Revolution zu beteiligen. Darauf Menzel: »Ich bin jetzt dreiundsiebzig Jahre alt, ich habe immer gewußt, was sich für mich schickt, und ich werde es weiter wissen«. Sprach's und stellte ruhig aus."

Wenn die Franzosen sich öffentlich blamieren wollen, indem sie bei einer internationalen Gewerbeschau die deutsche Handwerkskunst ausschalten oder in einem Ton zur Teilnahme auffordern, der die Beteiligung unmöglich macht, so haben wir alle Ursache ihnen die Blamage zu gönnen. Jacques E. Ruhlmann sagt am Schluß einer befürwortenden Zuschrift von den deutschen Künstlern: „Wenn sie kommen!" Das ist es. Deutsche Regierungen und Künstlerverbände haben in den letzten acht Jahren viel schlechte Kunstpolitik gemacht, sie haben sich angebiedert und selten nur eine erträgliche Ausstellung zusammengebracht. Hoffentlich wird endlich die Lehre aus den Mißerfolgen gezogen und nicht unwürdige Sehnsucht nach der Pariser Ausstellung von 1924 gezeigt. Auf der anderen Seite haben die Deutschen zur Genüge bewiesen, daß sie Kunst und Politik auch trennen können, daß sie vor jeder fremden Begabung, sogar vor der „feindlichen", ihre Schlagbäume in die Höhe gehen lassen. Wenn die Franzosen von ihrem jämmerlichen „Boches"-Standpunkt nicht loskommen, so geht dieser Defekt ihres Menschentums eigentlich nur sie selbst an.

MÜNCHEN

Die Ausstellung von nahezu drei Dutzend neueren und neuesten Gemälden Slevogts in der „Modernen Galerie" Thannhauser bedeutete nach verschiedenen Richtungen ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges. Einmal war es die schönste Ausstellung, die seit langem in einer Münchener Kunsthandlung zu sehen war. Eine Darbietung, die eine wirkliche Erquickung, einen ungetrübten Genuß bereitete. Vor allem aber war sie für viele eine wahre Offenbarung. Denn wenn auch der Graphiker Slevogt nicht nur uneingeschränkte Bewunderung genießt und sich mit Recht des Ruhmes erfreut, der größte Schwarz-Weiß-Künstler zu sein, den Deutschland in neuerer Zeit hervorgebracht hat, so stand doch die Malkunst Slevogts für viele hinter der eines Liebermann und Corinth zurück. Die Ausstellung aber mußte jedermann die Augen öffnen, daß Slevogt den Anspruch er-



MAX SLEVOGT, LANDHAUS AM WEIHER

AUSGESTELLT IN DER MODERNEN GALERIE THANNHAUSER, MÜNCHEN

heben darf, als einer der größten Maler unserer Tage zu gelten, und ich wiederhole hier nur was in München die Ansicht einer ganzen Reihe verständnisvoller Künstler und Liebhaber ist: daß diese Malerei Slevogts heute mindestens so sehr anspricht wie die Liebermanns. Ich bin weit davon entfernt, die Vorzüge und Nachteile der Kunst Liebermanns gegenüber der Slevogts erörtern zu wollen. Aber auch der glühendste Bewunderer des Altmeisters Liebermann wird sich nicht darüber verwundern können, daß man neben diesem Stern auch einen anderen preist.

Ich habe schon mit dem Worte „ansprechen" ausgedrückt, worauf es hier in letzter Linie ankommt. Diese neue Malerei Slevogts ist von solcher Selbstverständlichkeit, von solcher Natürlichkeit, daß man zunächst gar nicht merkt, wieviel tiefes Wissen um die Kunst dahintersteckt. Mag diese Slevogt'sche Malerei weniger geistvoll scheinen, nicht in gleicher Weise von jenem Fanatismus Liebermanns beherrscht sein, mit männlichster Kraft die letzten Schwierigkeiten für die malerisch einfachste und doch reichste Darstellung all dessen, was das Auge fassen kann, siegreich zu überwinden, so kommt hier bei Slevogt ein anderer mächtiger Faktor entscheidend zur Geltung: seine Art der Beseelung der Natur. Ohne auch im geringsten das höchste künstlerische Niveau zu verlieren, bringt Slevogt ganz seinem inneren Triebe folgend, eine Beseelung in die Landschaft, in Baum und Haus, in Rebengelände und in Früchte, die an den Thoma der besten Zeit denken läßt. In der Tat scheint mir der Slevogt von heute für die deutsche Kunst das zu sein, was Hans Thoma für die der siebziger und achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts war. Slevogts Impressionismus von heute ist von gleicher Klassik wie der eines Manet, und in dem Unterschied der beiden spiegelt sich die ganze Verschiedenartigkeit, die nationale Bedingtheit jedes einzelnen dieser Anhänger eines so durchaus internationalen Stiles.

Die meisten der neuen Bilder behandeln Motive aus der Pfalz. Über das rein Motivische hinaus hat Slevogt hier mit der größten Meisterschaft das eigentliche Wesen dieses Pfälzer Landes sichtbar zu machen verstanden. Die Schönheit des Hügelgeländes, seine Fruchtbarkeit, die Wärme der Sonne, die hier heißer und intensiver strahlt, denn irgend sonst in Deutschland, die wohligen Täler, den zarten Dunst der Rheinebene, die Schwüle des Herbstmittags. Alle diese Bilder sind von köstlichster Blumigkeit, alles scheint zu blühen, so, wie in dem Bild mit der Gartenecke alles sich geradezu in Blüten umzuwandeln scheint.

August L. Mayer.

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

Zeichnungen von Hans Thoma. Mit einem Geleitwort des Künstlers. Herausgegeben von W. F. Storck. 100 Abbildungen.

Hans Thomas graphische Kunst. Herausgegeben von Herbert Tannenbaum. 112 Abbildungen. Beide im Verlag Ernst Arnold, Dresden, 1921 und 1920.

Die beiden Bände zu vergleichen ist lehrreich. Es zeigt sich, daß Thoma ein anderer als Graphiker denn als Zeichner ist. Insofern unterscheidet er sich von andern Künstlern seiner Generation, deren Lithographieren und Radieren nur ein Zeichnen mit andern Mitteln und Werkzeugen ist. Um die Berechtigung zu beweisen, die Handzeichnung von der Graphik grundsätzlich zu unterscheiden, kann Thoma sich auf keinen Geringeren als auf Rembrandt berufen. Auch bei diesem ist Zeichnung und Radierung durchaus zweierlei. Die Radierung erscheint bei Rembrandt weiter und immer weitergeführt, Wirkungen zu, die nur sie hergeben kann. Bei Thoma aber — das ist der prinzipielle, der künstlerisch entscheidende Unterschied — scheint die Zeichnung in der Graphik nicht weitergeführt, sondern zurückgeführt. Auch hier ist die Graphik mehr fertig gemacht, doch möchte man die Worte in Gänsefüßchen setzen, sie erscheint fertig in einem bilderbuchmäßigen, illustrativen, allegorisch erzählenden Sinne, weil sie korrekter, akademischer, gegenständlich getreuer ist. In Wahrheit ist in diesem Fall die Graphik ärmer als die Zeichnung.

Der Zeichnungsband macht einen vortrefflichen Eindruck. Man lernt Thoma darin von seiner stärksten Seite kennen. Zum Teil in einer Anzahl von Blättern, die schlechthin meisterlich sind. Die Auswahl ist ausgezeichnet getroffen. Und das Vorwort von W. F. Storck gehört in seiner Sachlichkeit und richtigen Wertung zum besten, was über Thoma geschrieben worden ist. Vor allem ist Storcks Urteil richtig, daß Thoma auch als Maler Zeichner bleibt, daß die Farbe zwischen den Linien ist, daß seine Bilder „kolorierte Zeichnungen" sind. Nur hätte er dieses nicht „Kolorismus", sondern Illuminismus nennen sollen.

Die Einleitung des Buches über Thomas Graphik ist gut, soweit die tatsächlichen Angaben reichen. In den allgemeinen Anmerkungen aber gerät Tannenbaum hier und dort ins Redensartliche.

In der Reihe der neueren Kunstpublikationen ist das Buch über den Zeichner Thoma ein Gewinn. Das Buch über Thomas Graphik ist willkommen als Nachschlagewerk, zur Orientierung. Am liebsten sähe man ja gleich einen Oeuvre-Katalog des graphischen Werks damit verbunden; eine Anmerkung sagt aber, daß ein solcher Katalog von J. A. Beringer bei Bruckmann vorbereitet wird.

Der Druck der beiden Bände (bei Wohlfeld in Magdeburg) ist ausgezeichnet. Einschränkungen die hier bei früheren Bänden gemacht wurden (Menzel, Liebermann) haben den Thomabänden gegenüber keine Geltung, sei es, daß der Druck noch besser ist, oder daß die derbere Art Thomas die technische Bedingtheit jeder Reproduktion nicht so auffällig macht.

Max Slevogts graphische Kunst. Herausgegeben von Emil Waldmann. 114 Abbildungen. Verlag Ernst Arnold, Dresden 1921.

Das zum Schluß der vorigen Besprechung Gesagte läßt sich auf den Slevogt-Band nicht so unbedingt ausdehnen. Der Druck ist technisch ebenso gut, doch ist die Wirkung weniger einwandfrei, weil es zum schwierigsten gehört, zarte Blätter Slevogtscher Graphik mittels der Autotypie wiederzugeben. Waldmann sagt selbst an einer Stelle seiner Einführung, eigentlich dürfe man diese Graphik nur in den besten Drucken genießen. Was die Reproduktionen bieten können, ist nur ein Abglanz, da das Wesentliche der Slevogtschen Graphik im Vortrag liegt. Der Gesamteindruck des Bandes ist auch darum nicht ganz rein, weil es sich überwiegend um Illustrationen oft kleinen Formats handelt, wovon zuweilen zwei auf einem Blatt gezeigt werden. Im ganzen vermittelt der Band dann aber doch den leichten Rausch, der von Slevogs Graphik ausgeht, er gibt eine Vorstellung von dem Glanz, der auf dieser versinnlichten Geistigkeit liegt.

Waldmanns Einführung ist geistreich, leicht, lebendig und anmutig geschrieben. Wie alles aus der Feder dieses vielseitigen und schnellen Geistes. Nicht verschwiegen darf freilich werden, daß man eine gewisse Exaktheit und Systematik der Darstellung vermißt. Man hätte gern Eingehenderes über die technische Arbeitsweise Slevogts, über seine Entwicklung als Graphiker, über das Verhältnis des Illustrators zum freien Graphiker u. a. m. gehört. Die Einleitung ist gut, aber sie ist zu sehr Feuilleton für ein Buch wie dieses; sie hätte mehr vom Historiker geschrieben sein sollen.

Adolf Menzels graphische Kunst. Herausgegeben von Willy Kurth. 120 Abbildungen. Verlag Ernst Arnold, Dresden, 1921.

Willy Kurths Einführung ist durchaus von einem Historiker geschrieben. Sehr genau und gewissenhaft. Man spürt in jeder Zeile das Studium des Gegenstandes und hat beim Lesen ein Gefühl von Verläßlichkeit. Dabei ist die Einleitung nicht trocken geschrieben, sondern mit einem Blick, der das Ganze dieses merkwürdigen Künstlerlebens umfaßt, und mit der Fähigkeit in kurzen Worten lebendig zu charakterisieren. Der Leser erfährt alles Wissenswerte, und er erfährt es mit kurzweiligen Worten.

Die Abbildungen sehen gut, zum Teil sehr gut aus. Es zeigt sich, daß Menzel leichter zu reproduzieren ist als Slevogt, weil bei diesem vieles in den zartesten Tönen liegt, weil bei jenem aber letzten Endes alles Linie und Strich ist. Eben darum ist es dann aber unverständlich, warum die meisten der Holzschnitte zum Kugler, zu den Werken Friedrichs des Großen, zum „Zerbrochenen Krug" usw. nicht als Strichätzungen gegeben worden sind. Sie sind in Autotypien gegeben und haben dadurch etwas Toniges, Gemaltes erhalten, das ihrem Wesen widerspricht. Bei Radierungen wird man in der Regel — schweren Herzens — auf Strichätzung verzichten müssen. Menzels Holzschnitte aber erlauben, ja fordern sie geradezu.

Anzumerken ist auch, daß man — trotz des ausführlichen Inhaltsverzeichnisses — in diesem Band, wie auch in dem Slevogtband, die Bildunterschriften vermißt. Die Angaben D. 977 usw. haben einen Katalogcharakter, der zu diesen Bänden nicht paßt.

Der Querschnitt durch 1921. Marginalien der Galerie Flechtheim. Herausgegeben von Wilhelm Graf Kielmannsegg.

In dieser Zeitschrift eines passionierten aber etwas ruhelosen Kunsthändlers setzt der Künstlerkreis des Café du Dôme sozusagen seine Existenz fort. Die Intimen sitzen beisammen, ulken sich und die Welt an, kritisieren, medisieren, reden zuweilen ernsthaft über Kunst, begeistern sich für das Echte aber auch für das nur Snobistische, leben in Pariser Erinnerungen und reden gern französisch. In den zum Jahresband zusammengefaßten Heften des „Querschnitts" ist manches Ernsthafte und Gute, viel Witziges, aber auch Modisches, und sogar Albernes, Echtes und Unechtes eng verbunden. Ein Ragoût, in dem allerhand Brocken umherschwimmen, bei dem die Sauce aber die Hauptsache ist. Entstanden sind die Hefte aus dem Emotionsbedürfnis eines Rheinländers, der nicht von seinen Pariser Erinnerungen und Beziehungen lassen mag, und damit in diesen Tagen nicht immer erfreulich wirkt. Die Existenz des „Querschnitts" beruht im wesentlichen auf Freundschaften; die Mitarbeiter machen sich lustig, sind ein bißchen ergründend, ein bißchen überlegen ironisch, ein bißchen raffiniert und auch ein bißchen jungenhaft. Es ist nicht nur von Kunst die Rede, sondern auch vom Boxen und von andern Aktualitäten. Dazwischen stehen Inserate.

Ich glaube, diese Art eine Zeitschrift zu machen ist ausbildungsfähig und hat eine Zukunft. Wenn sie nämlich ins allgemein Mondäne erweitert wird. Es ist die Form einer Zeitschrift für die Teile des Volkes, die ihre Gegenwart genießen und an die Zukunft nicht recht glauben.

Rudolf Großmann: Boxer. Acht Lithographen mit einem Vorwort von Hans Breitensträter. Mappe XIII der Galerie Flechtheim. 1921.

Großmanns leicht angetuschte Lithographien weisen die Vorzüge dieses schonungslos beobachtenden und elegant darstellenden Zeichners auf, gehören aber nicht zu seinen besten graphischen Arbeiten. Man spürt doch, je länger es dauert um so mehr, den Mangel an „Arbeit". Mehr Talent wie Großmann braucht ein Zeichner garnicht zu haben; ein Mehr an Sitzfleisch und Selbstdisziplin wäre aber sehr zu wünschen. Früher blieben die Zeichner im Detail stecken, jetzt bleiben sie im Ungefähr des Gesamteindrucks stecken; früher waren sie zu gewissenhaft, jetzt sind sie zu wenig gewissenhaft.

Die Mappe beginnt mit einem französischen Gedicht von Béranger, dann folgt ein englischer Aufsatz von Scofield Thayer, darauf gibt Hans Breitensträter ein Stück Autobiographie. Dieses Alles ist geschmückt mit Photographien von Boxern. Auf dem Umschlag sieht man eine Netzätzung nach einer Photographie Breitensträters. Diese Mischung von Kunst und Sport, von dem für die Dauer und dem für den Tag Bestimmten, von Nationalem und Internationalem, von Zweckfreiheit und Tagessensation ist stillos. Es gilt für diese Publikation, was oben über den „Querschnitt" gesagt worden ist.

Eine Abendfahrt um die Stadt Ringholt welche zwischen Pellworm und Nordstrand im Meere versunken ist. Vier Linoleumschnitte von Georg Lesser. Folkwang Verlag in Hagen i. W.

Eine Publikation, charakteristisch dafür, wie auch Architekten beginnen mit Hilfe der Graphik ihre Zeichnungen der Luxuspublikation dienstbar zu machen. Lessers Blätter sind Gebilde einer Architekturromantik in derben Holzschnittformen. Architektur szenarisch gesehen. Aber nicht willkürlich, sondern so, daß man überall den Fachmann spürt. Offenbar von einer Begeisterung für das gotische Stadtbild getragen. Nicht zuletzt weist diese Publikation darauf hin, daß es unseren Architekten an praktischen Arbeitsmöglichkeiten fehlt. Irgendwie wollen sie sich ausleben. Und da denken sie sich auf dem Papier was aus.

Die Nachtigall, die kleine Seejungfrau, der Reisekamerad von H. C. Andersen. Mit Zeichnungen von Alfred Kubin. Band 11 des „Märchenbuchs". Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922.

Alfred Kubin, Nach Damaskus. 18 Steinzeichnungen. München, bei Georg Müller, 1922.

Friedrich Huch, Neue Träume. Mit 20 Bildern von Alfred Kubin. München, bei Georg Müller, 1921.

Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, Teufelskinder. Mit 19 Zeichnungen von Alfred Kubin. München, bei Georg Müller, 1921.

Kubin hat in den letzten Jahren viel illustriert. Er tut es in einem Stil, der nur ihm eigentümlich ist, obwohl Slevogt dem künstlerisch Ausreifenden Anreger gewesen ist. Die Empfindung des Betrachters ist geteilt: man erkennt gleich das entschiedene Talent, das originelle Temperament, die auf einschmeichelnde Wirkung verzichtende künstlerische Ehrlichkeit und fühlt sich von diesen Eigenschaften angezogen; zugleich ist in der Arbeitsweise etwas Ungepflegtes, das durch große Formate in vielen Fällen noch ärgerlich unterstrichen wird. Von den vorliegenden vier Werken gefällt am besten die Lithographienfolge „Nach Damaskus", die ohne Text erschienen ist und das kleine Buch mit den drei Märchen von Andersen. Die Blätter zu Strindbergs Damaskus Drama sind sehr persönlich, obwohl der Zeichner schwere Hemmungen zu überwinden hatte (wovon er im Vorwort selbst Rechenschaft gibt). Die Blätter haben das Quälende und zugleich doch groß Gesehene, das auch in dem Werke Strindbergs ist, sie haben Atmosphäre. Die Form ist sicherer als in vielen anderen Illustrationen Kubins, was wohl eine Frucht des langen Ringens mit dem schwierigen Stoff ist. Die Märchenillustrationen beweisen, daß es von den Verlegern nicht richtig ist, wenn sie Kubin fast immer nur für schaurige Stoffe und nächtliche Stimmungen zu interessieren suchen. Kubin hat die Aufgabe stellenweis mit feiner Grazie gelöst, mit jener befreienden Launigkeit, die der Illustration so wohl ansteht. Der tiefe, bittere Ernst, womit Kubin uns in den Illustrationen zu Huchs Träumen und zu d'Aurevillys erotischen Erzählungen kommt, läßt der Phantasie bei weitem nicht so viel Spielraum. (In Parenthese ist anzumerken, daß man Träume überhaupt nicht illustrieren kann; auch bei Kubin erscheinen sie noch zu wirklich.) Was man „poetische Gerechtigkeit" nennt, ist nicht ohne Grund ein Bestandteil jeder guten Illustration. Kubin aber nimmt den Teufel zu ernst. Vielleicht ist es nur dieses, was seine Zeichnungen noch nicht jene Meisterschaft erlangen läßt, die wie ein Versprechen latent darin enthalten ist. Jedenfalls gehören diese vier Bücher, trotz entschiedener Mißgriffe im Format (Träume — Teufelskinder), zu den besten Arbeiten Kubins. Das kleine Märchenbuch hat sogar Anwartschaft darauf, populär zu werden.

Klein Irmchen. Ein Kinderliederbuch von Chr. Morgenstern. Mit farbigen Zeichnungen von Josua L. Gampp.

Ein Kinderliederbuch für Eltern, die Phantasie haben! Diese werden es so lieb gewinnen wie ihre Kinder, weil sie selbst zu Kindern werden, wenn sie diese Verse eines Poeten lesen, der zugleich tief und einfach, sehr liebevoll und auch von einer reizenden Klugheit war. Diese Eigenschaft, daß auch die Erwachsenen ergriffen werden, teilen Morgensterns Verse mit Volksliedern und Märchen, mit Gedichten von Claudius und Bürger, mit allen echten kindlichen Dichtungen. Wenden sich Morgensterns Lieder aber an das „Kind im Manne", so wenden sie sich nicht weniger an den im Knaben schlummernden Mann, an die im Mädchen ahnend sich regende Frau. Im Nachsprechen lernt das Kind vom Munde anspruchsloser Dichtungen etwas von jener Weisheit, die das Leben einst von ihm verlangt. Das ist der Ernst dieses heiteren Buches und seine Schönheit.

Auf den Spuren Freyholds selbständig dahingehend, hat Josua L. Gampp eine Reihe reizender farbiger Bildchen, Initialen und Vignetten gezeichnet. Sie kündigen den jungen Künstler als einen anmutigen Illustrator an. Treu seinem Bestreben, dem schönen Buch neue Talente zuzuführen, hat der Verlag diesem Zeichner die schönste Aufgabe gestellt. Er hat dem Buch auch sonst solche Pflege angedeihen lassen, daß man spürt, wie sehr das Herz beteiligt gewesen ist. Das Resultat ist ein vorbildliches Kinderbuch, das um so schwerer wiegt, als sich unsere Kleinen gemeinhin mit dem Leeren und Albernen abgeben müssen.

Henri Rousseau von Wilhelm Uhde. Mit dreizehn Netzätzungen. Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresden 1921.

In diesem schmalen Buch ist viel Sympathisches. Streckenweis ist es in einem reizenden, leichten aber gefühlvollen, französisch geschulten Plauderton geschrieben, der die genaue Kenntnis des Verfassers von der Persönlichkeit und vom Leben Rousseaus aufs beste zur Geltung bringt. Und es ist erfüllt von einer Liebe zum Gegenstand, wie sie einer pionierenden Würdigung besonders gut ansteht. Kein empfindungsfähiger Leser wird dem Verfasser die Gefolgschaft weigern, wo er von seinen Pariser Tagen in der Nähe Rousseaus erzählt und dessen Bilder rühmt, deren erster Sammler und Propagandist er war. Leider versagt Uhde an anderen Stellen in einer etwas peinlichen Weise. Zu große Liebe schadet nichts, doch sollte sie nie auf Kosten anderer Künstler gehen. Wenn Uhde feierlich zu Rousseau sagt: „Du gabst der Kunst die Seele zurück . . ." und: „Du nahmst den Dingen den Schein . . .", und wenn er weiterhin von Manet sagt, dieser sei „mehr begrenzten malerischen Interessen nachgegangen und habe, trotz aller großen Formate und Kompositionen, doch nur bildähnliche Farben- oder Tonschönheiten geschaffen, während Poussin, Chardin, Ingres, Corot, Delacroix, Courbet, Seurat und Henri Rousseau aus umfangreichen und vielseitigen Gefühlskomplexen heraus Bilder (von Uhde gesperrt) gemalt hätten", so verführt seine Liebe ihn zu Schiefheiten und Manierirtheiten im Urteil, die das ganze Buch diskreditieren. Man darf in einem Buch über Henri Rousseau nicht Manet herabsetzen. Das schmälert die Wirkung und ist schon taktisch ein arger Fehler. Uhde verliert in dieser Weise zuweilen den Maßstab. Es geschieht vor allem dort, wo er dithyrambisch zu sprechen beginnt. Das apostolische Pathos will zum Plauderton des Boulevardiers eben nicht passen, der Stil der Darstellung wird zerrissen.

Für die sachlichen Nachrichten ist man sehr dankbar; die mitgeteilten Tatsachen sind aufs höchste interessant und ermöglichen es dem Leser, sich selber ein Bild vom Wesen des nachimpressionistischen Romantikers zu machen. Um so mehr als die Lektüre durch eine Anzahl guter Abbildungen unterstützt wird. Wenn Uhde einmal daran gehen sollte — er deutet die Möglichkeit an — eine ausführliche Biographie Rousseaus zu schreiben, so sei ihm empfohlen, auf alle erhabenen, so leicht ins Triviale gleitenden Abstraktionen zu verzichten und dafür jenen Ton festzuhalten, den er mit schöner Sicherheit beherrscht.

Münchener Landschafter im neunzehnten Jahrhundert von Hermann Uhde-Bernays. 81 Abbildungen. Delphin-Verlag, München, 1921.

Uhde-Bernays fährt fort, sich intim mit der Münchener Kunst zu beschäftigen. Er schreibt dieses Mal über eine Anzahl Münchener Landschafter, tut es als Kunsthistoriker mit vieler Genauigkeit, mit einer sympathischen Zärtlichkeit für das Kleine und Intime und mit einer Wertung, die hier und da anzudeuten wagt, daß es jenseits der Münchener Kunst noch eine Welt und zwar eine freiere und größere Kunstwelt gibt. Leider hat Uhde-Bernays nicht den wünschenswerten Schritt getan, der ihn berechtigt hätte, sein Buch „Die Münchener Landschafter im neunzehnten Jahrhundert" zu nennen, das aus einer Folge einzelner, wenn auch historisch verbundener Essais eine Geschichte der Landschaftskunst in München gemacht hätte. Das Resultat ist, daß das Buch reich ist an Material, daß es aber, trotzdem Ansätze dazu vorhanden sind, nicht wie ein Organismus wirkt. Warum bei so vielen Vorzügen, beim Vorhandensein alles Baumaterials, resigniert worden ist, läßt sich nur mutmaßen. Es läßt sich mutmaßen aus einigen Äußerungen im Text, die dem Verfasser wie gegen seinen Willen entschlüpft zu sein scheinen.

Uhde-Bernays hätte in gewisser Weise das Zeug, über die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts europäisch zu urteilen und zu schreiben. Je länger er aber in München lebt, desto mehr wird er scheinbar unterjocht von dem in all seiner Gemütlichkeit so despotischen Lokalgeist Münchens. Wie so viele andere vor ihm. Schon in seinem Spitzweg-Buch schien es, als nähme er Rücksicht auf diesen Geist — der doch ganz und gar rücksichtslos behandelt zu werden verdient; das Buch über die Münchener Landschafter aber ist offensichtlich ein Kompromiß. Es steht vielleicht kein falsches Wort darin; aber es fehlen die Maßstäbe, die die Münchener Landschafterei als das erscheinen lassen, was sie in Wahrheit gewesen ist: als eine recht kleine und provinzielle Angelegenheit. Ich kenne den Verfasser in seinen Arbeiten seit langem und schätze ihn nach Verdienst; eben darum bildet sich wie von selbst der Wunsch, er möchte nun einmal von seinem Feuerbach-, Spitzweg- und Kleinmeisterkultus lassen und sich entweder mit einem wirklich bedeutenden Maler der Weltkunst beschäftigen oder sich, ohne Pathos und allgemeine Betrachtung, rein auf das Studium des Materials und auf kunsthistorische Kleinarbeit beschränken.

Die Kultur der Gegenwart, in den Grundzügen dargestellt von Emil Utitz, 1921. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart.

Das Buch ist Ergebnis von Vorlesungen, die Utitz an der Rostocker Universität gehalten hat. Das Ziel des Verfassers war, im höchsten Sinne eine Synthese zu geben, alle lebendigen Zeitkräfte vorurteilslos anzuschauen, und nur aus dem, was ist, nicht aus dem, was nach der Forderung dieser oder jener Ideologie sein sollte, die Schlußfolgerung zu ziehen. Ein solches Ziel kann sich nur ein Geist stecken, der selbst voller Kultur ist, das heißt, der imstande ist, alles zu umfassen, alles Lebendige auf dasselbe Zentrum zu beziehen und den Standpunkt einzunehmen, von dem aus gesehen das verwirrend Vielfältige einfach wird, wo das Mannigfaltige als Wirkung weniger Grundursachen erscheint. Das Buch ist einer jener gründlichen, von freier Sittlichkeit getragener Rechenschaftsberichte, die bezeichnend sind für ein inneres Bedürfnis vor allem der Deutschen; es ist geeignet, dem leider arg in Verruf gekommenen Wort professoral die Würde zurückzugeben, weil es erfüllt ist von einem Mut, der nichts umgeht und von einer Klugheit, die jeglichem Ding seinen Platz anweist.

Der reiche Inhalt verbietet, auf einzelnes einzugehen. In den Kreis der Betrachtung sind die bildenden und die redenden Künste gezogen worden (die Musik fehlt leider), die Geschichte und die Naturwissenschaften, Religion und Volkswirtschaft, der Staatsgedanke und die Philosophie. Besonders glücklich ist die Frage gelöst, wie weit bei solchen Betrachtungen konstatiert und wie weit gewertet werden muß. Utitzens Wertungen liegen in der Art wie er gruppiert, auswählt und betont. Diese Wertungen aber weisen auf einen Humanismus, der sich klassischer Traditionen rühmen kann. Man kann sich eine bessere Einführung in die Probleme des modernen Lebens nicht wünschen; die Jugend gewinnt Klarheit und Gewißheit — und vermag darum um so sicherer dem zu folgen, was zu tun ihr der Wille befiehlt.

Das Land der Mitte. Ein Vortrag von Heinrich Tessenow. 1921. Verlag Jakob Hegner in Hellerau.

Tessenow führt in diesem Vortrag seine hier schon mitgeteilten Überzeugungen von der Mission des Handwerks, des Menschen in der Mitte und der Stadt in der Mitte weiter aus: er wendet sie auf die geographisch politische, auf die geschichtlich wirtschaftliche Lage Deutschlands in Europa an. Das Wort vom Land in der Mitte stammt von Nietzsche. Wenn dieser aber in der geographisch geistigen Lage Deutschlands einen Nachteil sah, wenn nach seinem Tod alle Welt das Mittelständige mit Mittelmäßigkeit verwechselt und sich absichtsvoll dem Extrem, dem Spezialismus, dem Besonderen und Individualistischen zugewandt hat, so stellt Tessenow sich mit dem Mut einer ganz seltenen Einfalt, einer Einfalt, der eine gewisse Größe innewohnt, dieser Auffassung entgegen und verkündet, daß Deutschland nur vom Menschen in der Mitte wieder gesund gemacht werden, und daß Europa nur an einem mittelständig regierten Deutschland gesunden kann. Der Vortrag eignet sich nur für Selbstdenker. Diesen wenigen aber sei das schmale Büchlein angelegentlich empfohlen. Die Frage ist, ob die Zeit Tessenow recht geben wird oder nicht. Tut sie es, so ist er ein Stück Prophet; tut sie es nicht, so bleibt immer noch ein Stück wundervoller menschlicher Romantik, in sich fest gefügt wie ein Kunstwerk.

Zwei Bankiers öffnen die Schleußen ihrer Kennerschaft vor einem alten Gemälde. „Ein Bild des Quattrocento", sagt der erste, indem er die Augenbrauen hochzieht. „Ach was", fordert der andere: „Cinquecento". Der Streit der Meinungen wogt hin und her, ohne daß einer von den beiden überzeugende Gründe anzuführen vermöchte, bis schließlich der erste — eine konziliante Natur — sein Gebot von quattrocento auf quattrocento cinquanta erhöht, welches der zweite mit befriedigtem Gesichtsausdruck akzeptiert.

*

Ein Neffe Meyerbeers war durch den Tod seines Oheims zur Anfertigung eines Requiems inspiriert worden. Hungrig nach Anerkennung, brachte er das eben vollendete Manuskript zu Rossini. Der gab es ihm nach vierundzwanzig Stunden zurück und sagte dazu lächelnd: „Ich hätte es lieber gesehen, wenn ihr Herr Oheim das Requiem zu ihrer Beerdigung komponiert hätte".

*

Zwei jüdische Finanzleute erwarben eine Sammlung kostbarer Gemälde aus Privatbesitz, um sie öffentlich versteigern zu lassen. Die Rechnung war richtig; denn das Hauptbild der Sammlung brachte bei der Auktion für sich allein so viel, wie die gesamte Kollektion gekostet hatte. Der Maler dieses Bildes hieß Petrus Christus. Seit jenem Tage begrüßen sich die beiden Finanzleute, wenn sie sich begegnen, nie anders als mit dem Zuruf: „Gelobt sei Petrus Christus!"

*

Fritz Gurlitt sagte in den achtziger Jahren zu Liebermann: „Sie haben es erreicht, daß man neben Ihren Bildern nichts anderes mehr ansehen kann; aber Ihre Sachen kann man auch nicht ansehen".

AUS DEN HÖRSÄLEN DER KUNST.

„Joseph steht links im Bilde und ist von einer Glatze bekrönt".

„Maria ist die fleichgewordene Mittelachse des Bildes".

„Gut und Böse ist noch ohne Verschiebung, sondern steht zebraartig nebeneinander".

ZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWEIUNDZWANZIG. REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG

In neuen Auflagen liegen vor:

Fedor Dostojewski

Der Idiot

Ein Roman

Deutsch von August Scholz

Zehntes bis dreizehntes Tausend

Auf bestes holzfreies Papier gedruckt

in Pappband
und Ganzleinenband

Gustave Flaubert

Der Roman eines jungen Mannes

Deutsch von Alfred Gold
und Alphonse Neumann

Vierte Auflage

Auf bestes holzfreies Papier gedruckt

in Pappband

BRUNO CASSIRER · VERLAG · BERLIN

Max Slevogt

Graphische Ausstellung

Überblick
über das gesamte graphische Werk,
meist in Probedrucken, sowie Zeichnungen und Aquarellen

Illustr. Katalog von Emil Waldmann

Dresden
September–Oktober
1922

Galerie Ernst Arnold
Schloß-Straße 34

7. Mai 1971
10. Jan. 1973
15. Jan. 1973
7. Mai 1974
25. März 1975
7. Mai 1976

C 4821

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN VON

WILLIAM COHN

BAND V:

FRIEDRICH SARRE

DIE KUNST DES ALTEN PERSIEN

69 Seiten Text mit 19 Abbildungen, 150 Tafeln

*

BAND VI:

ERNST GROSSE

DIE OSTASIATISCHE TUSCHMALEREI

51 Seiten Text, 160 Tafeln

*

BAND VII:

ERNST KÜHNEL

MINIATURMALEREI IM ISLAMISCHEN ORIENT

68 Seiten Text mit 5 Abbildungen, 154 Tafeln

*

Jeder Band ist in Halbleinen gebunden

BRUNO CASSIRER · VERLAG · BERLIN

Die diesem Heft beiliegenden Prospekte der Firmen Delphin-Verlag, München und Propyläen-Verlag, Berlin, empfehlen wir besonderer Beachtung

DRUCK VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG